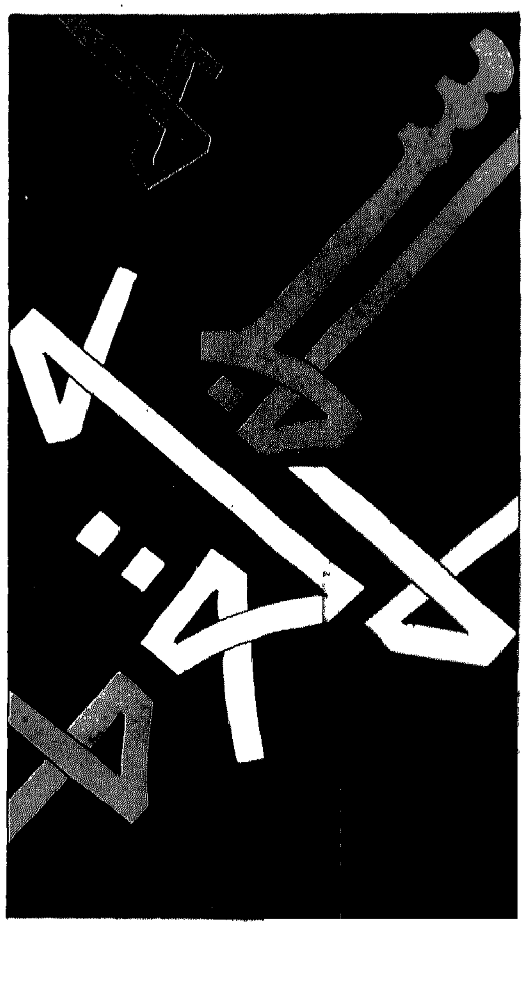
سيرة القارىء



سيرة القارىء

• سيرة القارىء
• نبيل سليمان

• الطبعة الأولى 1996
• الناشر : دار الحوار للنشر والتوزيع
سورية ـ اللاذقية ـ ص. ب 1018 ـ هاتف 422339

نبيل سليمان

سيرة القارىء

دار الحوار

مقدمة

تتشكّل مادة هذا الكتاب من مقالات يعود جلّها إلى السبعينات، وأقلّها لايزال حديث العهد. ولئن سبق لها أن نُشِرَتْ في الدوريات، فقد تجاوزتها كتبي السابقة(*). وليس بسبب ذلك تظهر اليوم في هذا الكتاب، فلِمَ إذن؟

ليس لديّ سوى جواب وحيد يتعنون بسيرة القارئ. ولعله من فضل القول أن أؤكد أن في هذه السيرة/ الكتاب كثيراً مما غذت صلته بصاحبه صلة النسب وحسب، ولايحمل بالتالي منه غير علامات لبدايات.

إلا أنني لست من الذين يتنكرون جزافاً لماض، ولا ممن يخشون أو يخفون نقلةً أو تطوراً في الحياة الشخصية أو الفكرية أو في ممارسة القراءة والكتابة. وهكذا أرى الآن مايطبع قدراً من هذا الكتاب مما سوف ينعت باللفظية الثورية أو بسواها. هكذا أرى الآن ذلك القارئ الذي كتب هذا الكتاب فيما بين 1970 واليوم، منقباً في راهنه، مدققاً في التفاصيل، محاوراً ولافظاً للبرودة، مؤكداً على الإخلاص للكتاب والكاتب والقارئ، للقراءة والكتابة، ومستلهماً دوماً وعد التاريخ بالعدل والبهاء واللعب.

لقد وزعت مادة الكتاب على أربعة أقسام، انتظمتها على التوالي العنوانات التالية: في الأدب والنقد، في الرواية، في القصة والمسرح، في الشعر. ولقد كان النصيب الأوفى في كل قسم لمراجعة نصوص. ومن أجل هذا أنقل مجدداً عن ستانلي هايمن قوله: "وعلى حد النقد الأدبي من إحدى ناحيتيه تقع المراجعات. وعلى الناحية الأخرى منه يقع علم الجمال. أما المراجع فإنه يرى في الكتاب متاعاً. وأما الناقد فيرى فيه أدباً، أو كما يقال في الاصطلاح الحديث: يرى عملاً أو سلوكاً أدبياً. وأما الجمالي فيهمه من الأدب التجريد، وليست له رغبة في كتب معينة. ومثل هذا التمييز بين هؤلاء الثلاثة إنما هو تفرقة في الدور الوظيفي الذي يؤديه كلٌ منهم، وليس تفرقةً صارمة الحدود، فقد يتجاوز كل واحد منهم مجاله إلى غيره".

أما مراجعات هذا الكتاب فهي لنصوص، بعضها كان خطوة صاحبه الأولى، وبعضها كان علامة خاصة في تاريخ صاحبه أو في حقل كتابته، وبعضها بات نادراً أو اختفى. ومن هنا يبدأ الطموح في أن يكون هذا الكتاب سيرة كتابة وقراءة لنصّ ولكاتب، كما هو من سيرة القارىء الذي كتب الكتاب. ومن هنا عمد هذا القارىء إلى تبديل أو تعديل عدد من

(*) ثمة قدر محدود ظهر في كتاب (معارك ثقافية في سورية) والذي اشتركت فيه مع محمد كامل الخطيب وبو علي ياسين، وصدر عن دار ابن رشد، بيروت 1980، في طبعة وحيدة.

عنوانات المقالات، وليس فقط استجابةً لما بين العنونة في الصحيفة أو المجلة، وبين العنونة في كتاب، من فروق.

أما التبويب الذي قد يكون ظلّ يشكو من تنازع بعض الأقسام لبعض المقالات، فلعلّ تضافره مع ترتيب المقالات ضمن كل قسم بحسب تاريخ نشرها، أن يوفّر قدراً أكبر من الانتظام. ومن المؤسف أن الأرشيف الشخصي لم يسعف في عدد محدود جداً بتثبيت تاريخ النشر، فكان الاكتفاء بالمصدر، أو بالسنة والمصدر.

وبعد، فالمأمول أن يكون هذا الكتاب دعوةً إلى تجديد وتعميق الاشتغال في الصحافة الثقافية، وبخاصة منها: المراجعات، سواء أقام بها الأدباء أم النقاد أم الصحافيون أم القراء. والدعوة أيضاً وأساساً إلى قراءة ماض مستمرّ في حاضر متفجر وزاخر. الدعوة أيضاً وأساساً إلى الحوار والتبصّر واعتبار اليومي والمواجهة مع النفس والآخر، لتتكتب مرة بعد مرة سيرة القارىء الذي يستلهم من التاريخ وعداً بالعدل البهاء واللعب.

نبيل سليمان

اللاذقية ـ كانون الأول / ديسمبر 1994

القسم الأول

في الأدب والنقد

الأدب والأدب الشعبي الفلسطيني.

الثورة 29 / 1 / 1971 ـ دمشق.

عالج توفيق زياد في كتابه الجديد (عن الأدب والأدب الشعبي الفلسطيني) جملة من المواضع الأدبية والنقدية والسياسية، قدم لها محمد دكروب، وهي جديرة أن نقف عندها، ونأخذ منها. كما نقف ونأخذ من الأدب المناضل عموماً، ومن أدب الأرض المحتلة خصوصاً، ما يغذي دم الأمة في المجابهة المصيرية بيننا وبين الصهيونية والامبريالية، وكل انسحاباتهما الداخلية في أرضنا العربية.

1 ــ الأدب الشعبي الفلسطيني:

في صدر الكتاب يرسل توفيق زياد نداءه: "لننقذْ أدبنا الشعبي من الضياع" منطلقاً من أن الشعب، هذا الشاعر الأكبر والفنان الأكبر "كان دائماً قادراً على أن يختزن حكمة هائلة في جملة، وأن يشحن بيتاً من الشعر بصورة لا أروع ولا أعمق، وفي مَثَل من كلمات موسيقية معدودة يستطيع أن يعبر عن ومضة حياتية.. وفي جمل سهلة ممتنعة أن يقدم قصة أو أسطورة يختزل فيها طبيعة مرحلة كاملة".

لقد حظي أدبنا الشعبي العربي على العموم بلفتات قليلة من أدبائنا، على الرغم من أن تغذية هؤلاء الأدباء من الحكايا والأساطير والصور والأغاني الشعبية كانت غنية في الغالب. ولننظر: بدر شاكر السيّاب في شناشيل ابنة الشلبي ـ حيدر حيدر في الفهد ـ محمد عمران في صدر ديوانه أغان على جدار جليدي... إن قلة الاهتمام هذه بالأدب الشعبي تحمل معنى خاصاً بالنسبة لفلسطين حيث يتميز وضع شعبنا بكونه معرضاً لعملية تذويب فكرية وجسدية فريدة في التاريخ. ولذلك يكون الأدب الشعبي (من أسلحة الدفاع عن الجذور) كما يقول توفيق، وتكون للدعوة من أجل إنقاذ هذا الأدب قيمة قومية ونضالية خاصة.

يحدد توفيق زياد عدة صور أو طرائق لندائه منها أولاً: التسجيل الأمين العادي كما فعل في ـ وحسين بالمرجلة زايد ـ أو (قطعن النصراويات) حيث يأتي التعليق منفصلاً.

والطريقة الثانية هي: التفصيح، أي نقل الأثر الشعبي إلى الفصحى كوسيلة لتعميمه من جهة، ولعالميته من جهة ثانية. وقد طبق ذلك في يا (جمال) و(الأزواج والزوجات) و(أغنية زفاف) حيث قصر في الصياغة قليلاً. وأخيراً يقترح الشاعر الطريقة الثالثة بأن يتمثل الأديب الأثر الشعبي ثم يعيد إخراجه في هيئة إبداع خاص، كما كان له في ـ سرحان والماسورة ـ. إن هذه الطرائق المقرونة بالتطبيقات قمينة أن تصد الأخطار الخبيثة التي تهدد الأدب الشعبي والتي حددها محمد دكروب في المقدمة بتشتت الشعب العربي الفلسطيني، والنقل الشفوي للأدب، ومحاولات السحق القومي الصهيونية. وهي ـ الطرائق ـ بحاجة من جهة أخرى إلى مزيد من الإغناء والمساهمات التطبيقية سواء في مجال الأدب الشعبي الفلسطيني أو في مجال الأدب العربي عموماً.

2 ــ توفيق زياد الناقد:

وهو موقف حاد يضع الشاعر فيه نفسه، إذ ليس من السهل أن يقف الشاعر موقف الناقد. لقد عرض توفيق زياد في القسم الثاني من كتابه ثلاثة دواوين ومسرحية واحدة، بعد أن قدم دراسة هامة ضمنها ملاحظات أساسية حول الشعر العربي الثوري في الأرض المحتلة. وفي هذه الدراسة يؤكد أمرين:

أولهما : صلة الجيل الحالي من شعراء الأرض المحتلة بأسلافهم. يقول "وليس صحيحاً القول إننا نحن الشعراء الذين خلقتنا المأساة في بلادنا من جديد.. كل شيء يمكن أن يبدأ من جديد إلا الثقافة الحقيقية. إنها مثل الحياة، توارث وتواصل".

وثانيهما : مميزات الشعر العربي الثوري في فلسطين وهي: الاتحاد بالشعب (صانع الثقافة) من خلال مواجهة معركة البقاء، وعدم الكتابة (سماعياً) ـ الطعم المحلي الفلسطيني الخاص والذي يتجلى بشكل بارز في شعر العودة ـ ضد سياسة العدمية القومية التي تمارسها السلطة الإسرائيلية ـ الأفق الطبقي ـ نكهة التجربة الذاتية الثورية.

ويوجه توفيق في نهاية الدراسة هذا النداء الحار لشعراء الأرض المحتلة (لا تخشوا شيئاً يا عشاق الشمس)، ثم يشرع بعرض الديوان الأول الذي لا يزال مخطوطاً، والذي يصر صاحبه على أن يظل اسمه سراً بينه وبين توفيق فيدعوه هذا (اصطلاحاً) عبد المنعم.

كتبت أغلبية قصائد الديوان فيما بين 1936 ـ 1947 حيث اعتزل الشاعر بعدئذ الأدب وانغمس في العمل السياسي. ومن أهم الملاحظات النقدية التي تضمنها عرض الديوان أو أعقبته ملاحظة الطابع الطبقي المميز لشعر عبد المنعم، وخفة القصائد الخمرية والغزلية عموماً (وإن تميزت ثلاث قصائد نصراوية تتصل أولاها بعيد العذراء في الناصرة، والثانية بعيد جبل الطور، والثالثة بخميس الجسد). إن وقفة توفيق النقدية لا تطول ولا تتأنى مع هذا الديوان بقدر ما سيكون مع الديوان الثاني وهو ـ عاشق من فلسطين ـ لمحمود درويش. وقد جاء موقف توفيق إزاء محمود أكثر إحراجاً وتهديداً بالانزلاق، ذلك أن الشاعرين أكثر من صديقين كما نعرف. وقد تجلى هذا الإحراج أو التهديد في تلميح توفيق لعدم الانسجام الذي يبدو في قصيدة (عاشق من فلسطين)، لكن ذلك كان نادراً، حتى أن بعض الملاحظات الأخرى وصلت إلى حد القسوة، كما نرى عند نقد غزل محمود الذي لا نلتقي فيه بالحبيبة التي لا يمكن أن ننساها، والذي يخيم عليه الحزن. إن توفيق يرفض هذا الحزن كسبب أو كنتيجة لتشاؤم ويأس مزعومين عن الشعر العربي الثوري في الأرض المحتلة، كما يقول اميل توما في دراسة له. وهو ـ توفيق ـ يجمل ما يريده من درويش أخيراً بضرورة زيادة الاهتمام بالتجاوب مع كفاح الشعوب الأخرى، وبالنظرة الطبقية، وبالنظرة العمودية إلى الأمور.

أما الديوان الثالث والأخير فهو (موعد مع المطر) لفوزي عبدالله، وفيه يتابع الناقد خطته السابقة: عرض ـ ملاحظات من خلال العرض ـ ملاحظات منفردة. ففي عرض الديوان نرى قصائد سياسية وطنية تتحدث عن الأرض والسلام، ومأساة اللاجئين، كما نرى قصائد وجدانية وافرة. وفي الملاحظات النقدية تزداد (القسوة) عنها مع محمود درويش إذ يقف الناقد بجرأة أمام ثغرات الديوان في المضمون (بروز الحيرة والتشكك والضياع الايليوتي والغيبية الجديدة) وفي الشكل (افتعال الصور الغريبة والترادف والاجترار)، وأخيراً يقترح الناقد على صاحب الديوان أن يوثق صلته بالأدب الثوري العالمي وأن يزيد من احتكاكه بالناس حتى ينقذ نفسه من خطر الثغرات المذكورة.

لعل نقد الشعر من شاعر يظل أقل غرابة من أن يعمد شاعر إلى نقد المسرح، وهو الأمر الذي نواجهه مع توفيق زياد عندما نصل إلى نقده لمسرحية (الأب ستراندبرغ) والتي أدتها فرقة المسرح الشعبي. على أن توفيق بتعرضه إلى جميع عناصر المسرحية من الكاتب إلى المخرج إلى الممثلين إلى الديكور إلى أزمة المسرح العربي العامة في الأرض المحتلة، وبدقة رؤياه لها جميعاً، يثبت أنه أكثر من شاعر ينظر في المسرح. إنه يمتدح من المخرج توفيره سرعة

الحركة وعنصر المفاجأة، والتمبو (قضية الانتقال التدريجي) ويأخذ عليه غياب بعض ملامح الشخصيات. كما يتعرض لمضمون المسرحية فيرى أنه مضمون لا إنساني. ولذلك يشدد على العاملين بالمسرح أن يأخذوا بالمسرحيات المحلية، أو بتعريب المسرحيات العالمية الملائمة، ويدعو كذلك إلى المسرحيات العامية والكوميدية.

3 ـ توفيق زياد الكاتب:

وهي الصورة التي تطالعنا في القسم الثالث من الكتاب، إذ نقرأ ريبورتاجاً صحفياً ـ أدبياً عن مذبحة كفر قاسم يحفل بالحرارة واللفتات النفسية النافذة، تبعد بالريبورتاج عن دائرة الصحافة وتقترب به من دائرة الأدب، حتى أثناء عرض بعض الوقائع التفصيلية. ويلي الريبورتاج أربع مقطوعات نثرية صغيرة حول الخامس من حزيران وما بعده، أهم ما فيها المقطع المتعلق بالتائهين العرب داخل الأرض المحتلة، كما يصور إفلاس الطغاة الصهاينة الذين جاءتهم (الفكرة بعد السكرة). وفي النهاية يؤكد توفيق زياد الإرادة العربية المناضلة الثورية في دحر الغزاة الغاصبين.

إن كتاب توفيق زياد هذا، على الرغم من المأخذ الذي نسجله على أسلوب الكاتب فيه إذ يترك الكلمات العامية تتسلل بلا مناسبة إليه، يظل كتاباً هاماً، من الناحية الأدبية والنضالية، بالدعوة التي يرفعها من أجل الأدب الشعبي الفلسطيني، وبالملاحظات النقدية التي يسوقها أمام الدواوين المنقودة. وهو كذلك يقدم لنا صورة ـ وإن تكن صغيرة ـ عن المسرح العربي في الأرض المحتلة، وعن مذبحة كفر قاسم، فبذلك يستحق أن نرى فيه شيئاً من ملامح المجابهة المصيرية بيننا وبين أعدائنا الصهاينة المحتلين.

* * *

الأدب والشباب.

جيل الثورة ـ شباط / فبراير 1973 ـ دمشق.

راج في السنوات الأخيرة استعمال مصطلح الشباب رواجاً هائلاً يستحق أن نقف عنده وقفة متأنية فاحصة، فنرى الدلالات التي صار يشير إليها بعدما كثر التعامل فيه، وأين يكمن الخطأ في ذلك، وكيف يتوجب أن نتوجه في استعمالنا له مستقبلاً.

لقد حرص الذين يعادون ـ لسبب أو لآخر ـ حركة الشباب والتجديد في الأدب أو في سواه من ميادين الحياة، على قرن مصطلح الشباب بالابتداء في الممارسة، والحداثة في النزول إلى الميدان، وبالفجاجة أيضاً. وذلك بقصد الغض من قيمة ما هو مطروح، والغمز من قناته، وإسقاطه جماهيرياً، أو زعزعة مواقعه على الأقل.

ولئن كانت المعاني السابقة للمصطلح إياه قد جاءت على يد المعادين الذين يتظاهرون بالرصانة والمعقولية، فإن آخرين من أشباههم، ممن يتسمون بضعف النفس، قد دفعهم إحساسهم بالخطر من جدية الحركة، إلى قرن مصطلح الشباب بكل معاني الازدراء والاحتقار. فالمعركة عند هؤلاء لا تحتمل أساليب الاختباء والمداورة التي يمارسها الأذكياء والرصينون. المعركة عندهم وقحة وشرسة.

وفي الجهة المقابلة، اقترن مصطلح الشباب عند أصحابه وعند الأنصار بالدلالة على الجديد، والثوري، وعلى الاستمرارية الخلاقة المبدعة الحية، ولكنه جنح عند المتطرفين منهم، أو عند مراهقيهم بالأحرى، إلى الدلالة على

هدم القديم هدماً مطلقاً، وتخريب السائد، والاكتفاء بتقديم البديل الضبابي الهلامي الذي لا ينهض على أساس.

إن جميع معطيات حياتنا الأدبية، والعامة، توحي بأن كثرة استعمال وترداد هذا المصطلح، وتنوع معانيه، والاختلاف فيه، وخطورته بالتالي، ذلك كله، إنما يتضاعف يوماً إثر يوم. ولذلك يتوجب التدقيق فيه، وتبين أبعاده، وتمييز جيده من رديئه. وإني لأدعو النقاد والمهتمين عامة إلى الإلحاح على المعاني التالية للمصطلح المذكور، والسعي إلى تعميمها جماهيرياً، وتعميقها، لعل ذلك أن يكون تمهيداً لاستبدال ما هو سائد ومرجوج منها، بما هو أكثر دقة وإفادة:

1 ـ المعاصرة : فأول ما يتحتم أن يكون مقصوداً بمصطلح الشباب الاقتران بجميع المعطيات الإيجابية للعصر، ومواكبتها، ونقدها، والإسهام فيها.

2 ـ الجدة والتطوير الدائم الذي يترتب عليه رفض التقولب من جهة، والركود من جهة أخرى، ومن جهة ثالثة رفض الصرعات المبتذلة والسطحية والمفتعلة والزائفة التي تدّعي التجديد والتطوير وهي منه براء.

3 ـ الأصالة وامتلاك المقدرة على التعامل الإيجابي مع التراث، حتى لا يكون التجديد والتطوير والشباب انبتاراً نهائياً عن طيب الأصول.

4 ـ رفض التقليد : فكلمة الشباب ينبغي أن تكون حرباً على النسخ، والسرقة، والتكرار الحرفي، لأن ذلك يلغي فيض النبع الإنساني، ويغله، ويقتل الحياة. فمن ليس لديه ما يرفد به النهر، ليس له أن يمارس الخديعة ولا الاختلاس.

إنها ـ أخيراً ـ كلمات مخلصة ومهتمة بموضوع خطير فهل تضيع سدى في غمرة ما يضيع؟

* * *

الأدب بين الحربين

الثورة 19 / 10 / 1974 ـ دمشق.

5 حزيران 1967 ـ 6 تشرين الأول 1973

علامتان هامتان في تاريخنا الحديث أياً كان القول فيهما. ولسوف أُعنى هنا ـ تحديداً ـ بالناحية الأدبية. من الحق أن الأدب لا يخضع بميكانيكية للأرقام التاريخية، إلا أنه ليس خارج الزمان والتاريخ أيضاً. والدراسات الأدبية خاصة تستعين بالمفاصل التاريخية في ضبط المادة. إن وضوح ذلك ضروري في بداية توجيه هذه الدعوة إلى الكتابة عن الأدب العربي بين هذين المفصلين الهامين: 67 ـ 73 وهي دعوة لا يغيب عنها الطابع الذي يلفّ الدراسات الأدبية السائدة مرحلياً في هذا القطر، والذي يتجلى في عدة أوجه:

أولها : أكاديمية مزيفة وبالية تخلص للمبدأ الفرنسي الأكاديمي الضيق، والذي لا يتطلع ـ إلا على استحياء شديد ـ إلى الأدب الذي لا يفصله عن الدارس (كذا) عقد من السنين. إن هذا اللون من الدراسات لا تتجه إليه بالطبع هذه الدعوة إلى الكتابة عن العطاء الأدبي الذي عاش معنا أقرب وأخطر همومنا خلال ست سنوات دقيقة وحافلة.

ومنها : التعالي على هذا العطاء الأدبي تحت حجج مفضوحة ومرتبة. والانصراف إلى التنظير (والتنظير الغربي لا سواه) أو إنجاز دراسات عن الأعلام والنجوم، في هذه المرحلة ـ على قلة ـ ، وفي المراحل السابقة ـ على

كثرة ـ وهي دراسات مفيدة وضرورية، لكنها ليست البداية والنهاية. فإلامَ يؤدي هذا الوضع بمجمله؟ بكل بساطة إنه يدع العطاء الأدبي بعيداً عن الأزمة النقدية، ويسهم بالتالي في إضعاف جبهة الصديق ـ بمصطلح عسكري ـ في الصراع التاريخي الدائر. إن التعمق في معطيات السطور السابقة هو أولى الضرورات التي تهيء للدعوة إلى الكتابة عن الأدب العربي بين حزيران وتشرين، وهي دعوة سوف أسوق فيما يلي عدداً من الأفكار المتعلقة بها، مؤملاً أن تكون إشارات نافعة على درب الدراسات المرجوة.

1 ـ في المصطلح :

ظهر مصطلح (أدب ما بعد النكسة) أو (أدب ما بعد الهزيمة) رسمياً في المؤتمر السادس للأدباء العرب، والذي انعقد في القاهرة (16 ـ 20 آذار ـ مارس 1968) وهو المؤتمر الأول الذي أعقب هزيمة حزيران. وقد آثر آخرون استخدام صطلح (أدب الحرب) كما اقترح فرحان بلبل. وميز سليمان فياض بين أدبين، يُعدّ أدب النكسة مقدمة لأحدهما: أدب الحرب وأدب المراثي. ويلاحظ هنا مدى التحايل والالتفاف على تسمية الهزيمة باسمها الحقيقي، واستعمال الأسماء (الحسنى) الرسمية على حد تعبير غادة السمان. إلا أن الآراء لم تكن متفقة إذ ذاك ـ كما هي اليوم ـ فثمة من نفى أن تكون الهزيمة إطلاقاً حداً فاصلاً بين مرحلتين في الأدب العربي، متعللاً بالرصد (النبوي) المسبق لما حدث في حزيران، وبالغاً بذلك حداً من الادعاء والمبالغة لا يصدق. فقد أكد محمد التازي في المؤتمر السابع للأدباء العرب المنعقد في بغداد أن الأدب المغربي كان يتوقع الهزيمة مثل ميرامار نجيب محفوظ (انظر كلمته في مجلة الآداب البيروتية، العدد الخامس، أيار 1969). وثمة من رأى فيما استجد بعد حزيران امتداداً طبيعياً لما كان من قبل. وفي طليعة من ألح على ذلك غالي شكري الذي كتب في المصدر السابق نفسه (إن أدب الخامس من يونيو قد ظهر قبل الخامس من يونيو) ولم ير الناقد فيما طلع بعد الهزيمة قيماً تستحق النقد. وهو قول فيه من الشطط والخطل ما فيه. أما محمد دكروب، فلئن كان قد أيد ذلك إلى حد لا بأس به، إلا أنه احترز من ناحية أخرى، إذ يؤكد على ضرورة عدم إغفال التأثير الحاسم الذي لعبته أحداث حزيران في الأدب العربي، سواء من ناحية الموضوعات أم من ناحية الصياغة الفنية (انظر كلمته في ندوة موسكو (11 ـ 13) أيلول سبتمبر 1968 بين وفدي اتحاد الكتاب اللبنانيين، واتحاد الكتاب السوفيات، والكلمة منشورة في مجلة الآداب، العدد العاشر 1969، ص 8 خاصة). ونحن نود أن نتقدم قليلاً على احتراز دكروب، دون أن يعني ذلك البتة نفي صلة ما قبل الهزيمة بما بعده، فالفهم الجدلي للعملية التاريخية، في هذه المرحلة، أو سواها من المراحل الأساسية والعادية، يؤكد مثل هذه الصلة، ويضعها في حدودها المعقولة، دون أن يضخمها، أو يهمل الآثار التالية للانعطاف.

2 ـ التفجع والغنائية

انحسر حزيران عن تجارب أدبية وفنية[1] تحمل الكثير من التفجع والندب والانهيار والضياع والزعزعة القومية والطبقية. وتلبست هذه الروح بستائر كثيرة منها النقد الذاتي وتعرية الواقع وسواهما. ومن جهة أخرى لوحظ تعزز الظاهرة الغنائية في الشعر بعد حزيران. وهو أمر يذكر بتعزز الغنائية في الشعر الروسي عقب انتكاسة ثورة 1905 لأن هذا التعزز كما يقول الكسندر بلوك، أسهل وينطوي على مسؤولية أقل. وقد كانت السلطات القيصرية إذ ذاك تشجع هذا النوع من الشعر الذي راجت أمسياته رواجاً مرضياً، مما دفع بيلوك نفسه إلى وصمها بالسموم الغنائية. إن هذه السموم قد غزت شعرنا منذ الفاتحة الأولى لنزار قباني (هوامش على دفتر النكسة)، كما

غزت الرواية والقصة والمسرح. ولقد سكتت الأنظمة العربية إذ ذاك على هذا الغزو، على الرغم من الشتائم التي كيلت لها على كل لسان، فكانت بسكوتها أكثر ذكاء من ضجيج صانعي الموجة أدباء ونقاداً، تماماً، كما كانت السلطات القيصرية بعد 1905 إذ سهلت للضغط الحبيس أن يمر عبر صمام الأمان دون أن يتسبب بأي خطر جدي. فحين كان الأمر يصل إلى مرحلة الخطر، فإن تلك السلطات سرعان ما كانت تكشف عن وجهها الحقيقي، وتضرب بقسوة كما حصل في كثير من الأقطار العربية.

3 ـ أدب الثورة المضاد بعد 5 حزيران

ونعني به تلك النماذج التي راحت تركز على القيم المهترئة والخرافات وإشاعة الغيبيات. كما أنها روجت على نحو لم يسبق له مثيل للفكر المثالي. ويذهب ماجد السامرائي إلى أن العملية تكاد تكون حملة مبرمجة منظمة ويمينية. بدأت بالكتابات السادية، ساعية لإلحاق الهزيمة النفسية بالإنسان العربي بعد الهزيمة العسكرية. ثم راحت تطرح البديل اليميني، مستغلة حالة البحث عن بديل. إنها نابالم فكري على حد تعبيره، ويعدّ في طليعة ذلك النهار اللبنانية (انظر ندوة مجلة ألف باء العراقية والتي اشترك فيها موسى كريدي، ماجد السامرائي، ياسين النصير ومسؤول دار العودة: محمد سعيد محمدية. العدد 330 ، السنة الخامسة 24 كانون الثاني 1973 ، ص 45).

4 ـ الاهتمام القطري بأدب ما بعد النكسة

شهدت السنوات الأخيرة ظهور دراسات عديدة تتناول الظاهرة الحزيرانية في أدب هذا القطر أو ذاك، سواء في الدوريات أم في المؤتمرات، ونادراً ما كان ذلك في كتاب متكامل. ولقد كان من أهم ما قيل في ذلك: بحث محمد التازي (عن الأدب المغربي بعد 5 حزيران) الذي ألقاه في مؤتمر الأدباء العرب السابع المنعقد في بغداد بعد الهزيمة بسنتين. لقد أكد التازي على أن الأدب المغربي لم يعرف موجة التشاؤم واليأس والشك في كل المقومات الأخلاقية والإنسانية، هذه الموجة التي رانت زمناً ليس بالقليل، وعلى كل الجبهات تقريباً. وبدلاً من ذلك فقد أكد الأدب المغربي على ضرورة التمسك بالأصالة الروحية للإنسان العربي. (مجلة الآداب البيروتية، العدد الخامس ، أيار 1969 ص 29). ونحن إذا كنا لا نستطيع الدخول في مناقشة جدية مع هذا الكلام، بسبب ندرة ما بين أيدينا من الأدب المغربي، إلا أننا نقف باحتراز إزاءه في حدود ما أمكن الوصول إليه من قصص محمد زفزاف أو مسرح الطيب العلج مثلاً. (ونخص هنا بالذكر مسرحيته: حليب الضيوف، التي قدمها مسرح الشعب بحلب في عروضه لموسم 1972 - 1973 فهي تناقض كلية ما يذهب إليه التازي). ولكننا نوافق التازي فيما تابع به بحثه من اعتراض على ملاحظات بعض النقاد، حول سطحية الأدب العربي بعد الهزيمة، بحجة فقدان الأصالة والعمق في الثقافة العربية المعاصرة. فإذا ما كانت ثمة سطحية، فهي بسبب الوقوع أحياناً بين براثن الإعلام، وبالتالي بين براثن بعض الأجهزة التي يهمها أن يكون الأدب أجوف مخادعاً.

ومن الذين درسوا أثر الهزيمة في إطار قطري أيضاً عبدالله الركبي الذي حاضر عن فلسطين في الشعر الجزائري (كتابه: قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر - معهد البحوث والدراسات العربية - القاهرة 1970 ص 81 - 97). دون أن يتقيد بمدلول عنوان المحاضرة. ويمكن القول إن كتابته لا تقدم نفعاً، فهي معلومات وجيزة ومبتسرة. وشبيه بذلك ما حاضر به أيضاً محمد زغلول سلام عن القضية السودانية بعد الهزيمة (كتابه: القصة في الأدب السوداني الحديث - معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة 1970 ص 98 - 101). إن هذه الكتابات

لا يتعدى أثرها جدران القاعة التي تُقرأ فيها. ويبدو قصورها حينما نقارنها أدنى مقارنة مع كلمات موجزة يقدمها عبد العزيز المقالح من اليمن عن موقف الشعر اليمني من فلسطين، حيث استطاع المقالح بعيداً عن دعاوى المحاضرات أن يقدم صورة حية، وإن كان قد أشبه الركبي في عدم تقيده بدلالة العنوان، إذ حصر اهتمامه بما كان بعد 5 حزيران (مجلة الموقف الأدبي، العدد 13 لسنة 1973 ، ص 155 - 156).

5 ـ الاهتمام القومي

تقل الكتابات التي تناولت الأدب العربي عامة بعد الهزيمة، عن تلك التي تناولت أدب هذا القطر أو ذاك. وهذه الكتابات العامة تتسم بالبعد عن الأكاديمية، سوى ما كان إلى حد ما لدى إحسان عباس الذي بدا شديد التفاؤل في تقصيه آثار حزيران في الأدب. فبعد أن ذكر السمة السلبية التي طبعت الأدب فترة مؤقتة وراجت فيها النقمة على الماضي والحاضر، راح يلح على انقشاع الغمة عن أدب ثوري وواقعي، وازدياد التحام الفنان بالشعب، وانطلاق الأمل بعد اشتداد ساعد العمل الفدائي خاصة. (مجلة الآداب، العدد الخامس، أيار 1970 ، ص 66 خاصة).

ومن هذا القبيل أيضاً ما كتبه شكري محمد عياد تحت عنوان (الأدب العربي بعد 5 يوليو)، وهو عنوان فضفاض جداً على ما سيق تحته من ملاحظات سريعة ومقتضبة (كتابه: الأدب في عالم متطور متغير ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971 ، ص 136 وما يلي.)

أما ما قاله صدقي اسماعيل في بحثه (الحس الجماهيري ورياء النقد الأدبي) فهو قول هام حقاً. وأبرز ما فيه رصده لما كان بعد الهزيمة من إعادة للنظر في رسالة الأديب العربي المعاصر، وكذلك رصد بوادر الوعي والجد والالتزام التي تسعى لتتجاوز بأدب الهزيمة جدران عزلته عن الجماهير، وجبنه أمام محرمات الواقع، والتنازل والمساومة في صدق التجربة. إن هذه العوامل قد خلقت في الماضي، وستخلق كلما توفرت، رثاء متخاذلاً، ونزوعاً إلى العبث والاغتراب، وإدانة مطلقة للمرحلة التاريخية تحت ستار النقد الذاتي والإخلاص للتجربة الذاتية. على الرغم من أن هذا النقد وذاك الإخلاص هما في الأصل من أغنى ينابيع العمل الفني (مجلة الموقف الأدبي، العدد الأول، أيار 1970).

6 ـ المقارنة مع الأدب الإسرائيلي

في الفترة المعنية نفسها. عمدت بعض الأقلام إلى إنجاز شيء من هذا القبيل، كما فعل فرحان بلبل حين تتبع النتاج الشعري العربي خلال أربع سنوات تتبعاً دقيقاً، وانتهى إلى أن الشعراء المعاصرين قد خسروا كافة واقعيتهم الاشتراكية، لأن الهزيمة غدت بالنسبة إليهم لعنة الحياة. ولم تجعله هذه النتيجة يغفل عن مخالفة الشعراء لما قبل حزيران بكثير، سواء في استلهام التراث العربي، أم في ظهور شعر سياسي يواجه السلطة الحاكمة، وهو ما يعلق عليه بلبل أهمية كبرى. إن بلبل يعمد إلى مقارنة مفيدة ولكنها موجزة مع ما كتبه ابراهيم البحراوي في مجلة المجلة المصرية عن شعر الحرب في إسرائيل، وعن العزلة واليأس في الأدب الإسرائيلي (الموقف الأدبي، نيسان 1973 ص 54 وانظر للبحراوي: أضواء على الأدب الإسرائيلي المعاصر: كتاب الهلال، العدد 257 ، يونيو ـ حزيران ـ القاهرة) إلا أن ميدان مثل هذه الدراسات لا يزال بكراً، وينتظر إسهامات الذين هم على معرفة كافية بأدب العدو الصهيوني ـ هاني الراهب مثلاً في هذا القطر ـ.

7 ـ ما المطلوب ؟

إن بلادنا قد دخلت منذ سنة في مرحلة جديدة، وثيقة الصلة بالمرحلة السابقة التي ندعو إلى المباشرة في نقد

أدبها. وهي دعوة تتضمن تجاوز حدود الأزمة، والتوجه إلى الكادحين، وترصين متاريس فكر المواجهة، وتغيير التشكيلة السائدة، والتصدي للسموم البورجوازية والليبرالية. وباختصار فإن المطلوب هنا، أدبياً، حلول لمشكلات هي أكثر تنوعاً وتعقيداً وعمقاً، وبما لا يقاس، من تلك التي وجب حلها في الماضي. ونقول ذلك لأننا نؤمن أن الأدب رائد وأنه (يكون في الطريق دليلاً بدلاً من أن يسير في الذيل) كما كتب شاوشوان لين في نقاش حول الأدب الاشتراكي والأدب البورجوازي.

---

1 ـ في الفنون، وهي ليست موضع اهتمامنا هنا، نحيل إلى رصدين هامين لمن يود الاطلاع، أولهما: برهان كركوتلي: أثر 5 حزيران على تطور الفنون التشكيلية في سورية ـ جريدة البعث، العددان 1791، 1793، وثانيهما: حوار ياسين رفاعية مع الفنان غازي الخالدي: مجلة شعر البيروتية، العدد 37.

* * *

خطر الأدب السهل

الثورة 1 / 1 / 1975 ـ دمشق

يشهد تاريخ الأدب باستمرار ظهور جملة من الأعمال القصصية أو الشعرية أو المسرحية أو النقدية التي يبدو مصطلح (الأدب السهل) شديد الدلالة عليها، إذ يجسد جملة من أبرز صفاتها. وفي رأس هذه الصفات: السطحية، سواء في الهموم أو القضايا والعواطف المتناولة، أم في أسلوب التناول وطريقة المعالجة وفنون التعبير والتصوير. فإما أن تكون عناصر التجربة الإنسانية في هذا النوع مستمدة من هامش الحياة الخاصة أو العامة، ومن سفاسفها، وإما أن يكون التعامل مع التجربة الفنية، تعاملاً سريعاً، قاصر النظر، يؤول إلى إجهاض هذه التجربة وينتهي بها شر نهاية.

وإذا كان ذلك صحيحاً بصورة عامة في التاريخ الأدبي، نتيجة تضافر ظروف موضوعية معينة، فإن ازدياد وطأة مثل هذه الظروف يؤدي في بعض المراحل التاريخية إلى تفشي الأدب السهل واستشرائه، مما يجعل خطره مستفحلاً، ويحتم دوام التنبه إليه، بله محاصرته ومقاومته. ولكي يكون هذا الكلام أكثر نفعاً وتحديداً، فإن ظروف النشر المعقدة مثلاً، للنصوص الصغيرة أو للمؤلفات، وغياب أدوات النشر الجادة، كصحف أو مجلات أو دور نشر، إن ذلك يؤدي كما تشهد السنوات القليلة الفائتة، وأينما توليت في الوطن العربي إلى انتشار نوعيات غثيثة من القصص أو الأشعار، أو الروايات أو المسرحيات أو كتب المقالات العامة وكتب النقد والسياسة.. الخ. إن كون الكتاب أو مادة النشر عامة سلعة خاضعة لكل مواصفات السوق التجارية بالمفهوم (الاستغلالي، الدعاوي، الاحتكاري، الربحي)، لدى دور النشر الخاصة، كما لدى المؤسسات الرسمية، إن ذلك من أول ما يدفع إلى الصدارة، أو يجعل مناخ الدفع على الأقل، ملائماً لمجاميع عجيبة وغريبة. وفي سوق النشر اللبنانية مثال ناصع لسلوكية دور النشر الخاصة. كما أن في سلوك مؤسسات النشر في مصر مؤخراً، وعلى عهد صالح جودت وإحسان عبد القدوس وسواهما مثالاً آخر.

وليس ، من جهة ثانية، وجود شبكة من العلاقات البيروقراطية، والشخصية، والنفعية، في مؤسسات النشر

الرسمية، التي يفترض بها أن تحقق جزءاً هاماً من حل أزمة النشر، ليس ذلك بأقل خطراً مما سبق أن رأينا من سلعية، أو تسليع، الكتاب. وفي وضع مؤسسات النشر في مصر وسوريا برهان حي على ذلك، وعلى نقطة ثالثة، هي غياب أدوات النشر، مما تحدّث به سيرة إيقاف المجلات الشهرية في مصر، والتي لسنا بحاجة هنا إلى إعادة سردها. وكذلك الضجة التي لا تكاد تهدأ حتى تثور من جديد حول أوضاع مؤسسات النشر في هذا القطر، كاتحاد الكتاب العرب، ووزارة الثقافة التي يبدو أنها أخذت قسطاً من الراحة، بعد أن تركز القول في المؤسسة الأولى.

يقول طه حسين في تشخيص ظاهرة الأدب السهل: (في ظل الظروف المعقدة لأزمة النشر تظهر نوعيات خاصة من القراء، تؤثر السهل على العسير، وتفضل من القراءة ما يعين على قطع الوقت. وتعرض عن القراءة التي تكلف الجهد من الرؤية والاستنتاج والتفكير). وهو قول يبحث عن العلة في طرف واحد من أطرافها، طرف القراء. على أنه، بالإضافة إلى ما سبقه هنا يعين على تشخيص ظاهرة الأدب السهل، وتحديد بعض من أهم عواملها. وتلك خطوة لا بد أن يليها إدراك خطورة هذه الظاهرة. ولعل تعبير اليوت في مقالة (الدين والأدب) من أهم ما قيل في ذلك: (إن الأدب الذي نقرأه من أجل التسلية، أو للمتعة فقط، هو تماماً ما يمكن أن يكون له علينا أعظم التأثير وأقله إثارة لريبتنا. وإن الأدب الذي نقرأه بأقل جهد هو الأدب الذي يمكن أن يكون أسهل له وأمكر تأثير علينا. وعليه فإن تأثير الروائيين الشعبيين والمسرحيات الشعبية التي تتناول الحياة المعاصرة هو التأثير الذي ينبغي تمحيصه بأكثر الوسائل دقة. وإن الأدب المعاصر هو بشكل رئيسي الذي تقرأه غالبية الناس دائماً من خلال موقف للمتعة فقط. هذا، أو بسلبية خاصة). إن اليوت يركز أيضاً على نقطة واحدة، لكنها الأهم، وهو يجمع فيها كل ما يجب قوله. فالأدب السهل يتسلل عبر مسارب المتعة، وتزجية الوقت، كما أنه يتخذ على يد بعضهم لبوس الشعبية والجماهيرية، ونقض التقصير، ومحاربة التعالي الأدبي، ويدعي تقريب الهوة المصطنعة، أو ردمها بين الجمهور والأثر الأدبي.. إلى آخر هذه السلسلة المعروفة جيداً بين ظهرانينا، في صدد الدفاع عن المقالات السطحية، والقصائد التافهة، والعروض المسرحية التجارية كوميدياً، أو سياسياً، أو غنائياً، أو جنسياً. إنها سلسلة مكارة، ومكرها يضاهي خطرها، خاصة أن معضلة التوصيل الأدبي إلى الجمهور العريض لا تزال قائمة، دون أن تجد الحل الثوري في الإنتاج السائد، مما يسهل على دعاة الأدب السهل من المنتجين أو المسوقين مهمتهم.

ولنر: إن ما سبق كله، يقال، وهناك دائرة كبيرة لم تذكر بعد بحرف، هي دائرة التلفزيون أو السينما، والبرامج الثقافية والمسلسلات في الإذاعة. فكيف إن امتد بساط الحديث بعيداً؟

وثمة سؤال آخر في صدد هذه القضية عامة، يتلخص في تحديد أصحاب المنفعة الحقيقية منها: أيهم هو بالضبط: الكاتب المتنفع بالشهرة، والفلوس، مما ييسّر له سبل الحياة الاستهلاكية والسياحية، أو مراقي اللوالب البيروقراطية؟ أم التاجر الذي يطبع، ينشر، يسوّق؟ أم الجمهور العريض الذي لا زالت الأمية تحقق نسبة مئوية عالية فيه، والذي تعتمل في قاعدته، في الوقت نفسه، رغبات إنسانية، في صورة موحية لما يزخر به، أي في أدب جماهيري وإنساني؟ من هو صاحب المصلحة في بقرطة مؤسسات النشر، وفي تغييب أدواته من (دوريات ودور) وفي سلعية الكتاب، مما يتسبب كما رأينا في مضاعفة خطر الظاهرة، وتقديمها إلى متن التاريخ الأدبي للمرحلة، بدل أن تكون على هامشه، هذا إن لم يراودنا الطموح في ألا تكون! وبالتالي، كيف نسحب البساط من يد دعاة الشعبية تحت برقع الأدب السهل، فنحقق في الإنتاج شرط المتعة، والوصول إلى غالبية الناس، دون

أن نهوي ببقية أجنحة معادلة الأدب؟

إن الإجابة على ذلك تأتي في رأس مهمات المفكرين والأدباء والثوريين، وهي إجابة تجد مواطنها في إبداع الأعمال الأدبية، كما في مقالة صغيرة أو سطور عابرة.

* * *

الأدب اللاشرعي

الثورة 6 / 6 / 1975 - دمشق.

تشكل المحاولات الاجتماعية من أجل تدجين الأديب، وتوظيفه لصالح ما هو قديم ومستمر وسائد، خطراً كبيراً عليه، يستل منه شعلته التاريخية في التجاوز والتحريض، والتي تشكل مبرره الوحيد في بعض المراحل التاريخية، كالتي نجتازها.

إن نعت شطر من الإنتاج الأدبي بالأدب الشرعي، واستثناء شطر آخر من ذلك، ما هو في حقيقة الأمر إلا محاكمة اجتماعية تفرز ما يتواءم مع مقتضيات تثبيت وتبرير ما هو قائم، عما لا يحقق ذلك، أو بالضبط، عما يفضح ويخلخل، وربما، يطرح بديلاً. ولسوف أسعى إلى تحديد القول هنا في نقطة واحدة من الغمار الذي يثيره الكلام السابق.

لقد كتب حنا مينه منذ أكثر من سنتين فيما أذكر مقالة في جريدة البعث تحت عنوان (أدبنا مؤدب جداً)، أدان فيها انصياع أدبائنا إلى أسلوب التعبير السائد اجتماعياً، وبالتالي كبت القليل أو الكثير مما في صدر الواحد منهم، توفيراً للجريرة، أو تحقيقاً للمكسب، وفي كل الأحوال، إكراماً لما هو مطلوب مجتمعياً، بهذه الصورة أو تلك.

واليوم أعود إلى تناول هذا البرقع المصطنع من التهذيب البورجوازي الإعلامي في عامة إنتاجنا القصصي والمسرحي والروائي. أما الشعراء، فالحق أنهم في الغالب بدوا أكثر جرأة، ولا مبالاة بأصول الاتيكيت المديني والبورجوازي.

لقد كثر استعمال التعابير الشعبية التي تخرش تهذيب الصالونات، سواء ما اتصل منها بالجنس أو بسائر المحرمات الاجتماعية، في أعمال كبار كتاب العصر، وبريخت على رأسهم. بل إن هذه التعابير قد وجدت على يد عدد غير قليل من كتاب القطر المصري سبيلاً للظهور، ولست أعني بالتأكيد ما استعملته منها بعض العروض التجارية كطعم لاصطياد أو إثارة غريزية من الجمهور. كما لا أعني ما عرفه بعض أدبنا القديم من سباب لم يوفر فيه حداً ولا محرماً، لا جنسياً ولا دينياً ولا اجتماعياً، في معارك الهجاء، ليس من أجل إكساب التعبير الأدبي سمات شعبية، وليس تجرؤاً على مواصفات سائدة، فقد كان أدباؤنا أولاء، أكثر خنوعاً من أن يفعلوا ذلك، ويكفي أن نذكر نقائض جرير والفرزدق والأخطل.

إن حدود ما هو مسموح وما هو غير مسموح ليس في نهاية الأمر إلا أسلوب الطبقة أو الطبقات والفئات السائدة، والتي استطاعت عبر مرحلة تاريخية - لا في سنة أو عشر - فرض طرائقها، ليس في الكلام الرسمي أو الأدبي وحسب، بل حتى في الطعام واللباس والغناء والغزل. ولا ريب في أن إحدى مهام الذين لا يمثلهم ذلك

أصلاً ولا طموحاً، أن يتصدوا له ويتجاوزوه، ولسوف يسمعون من يسم ما ينجزونه باللاشرعية أو بقلّة التهذيب أو أو... لكنهم سوف يكونون قد حققوا أكثر من هدف. سوف يكونون قد حفظوا شعلة التجاوز والتحريض، بل قاموا بتقويتها وتحريكها بدلاً من إخمادها بفضل التدجين ومسايرة المألوف. وسوف يكونون أيضاً قد أسهموا جدياً في فضح الطلاء الرسمي السائد، الطلاء الطبقي. لقد قال ميلر في حوار قديم له (نشرته مجلة حوار منذ 1963)، راداً على ما كتبه عنه أحدهم من استعمال (التبذل) كتكنيك: "لعله عنى تكنيك الصدمة، ربما استعملته هكذا لا شعورياً، لكنني لم أستعمله قط على تلك الصورة متعمداً. لقد لجأت إلى التبذل بصورة طبيعية، مثل أية طريقة أخرى للكلام. كان طبيعياً كالتنفس، كان جزءاً من إيقاعي الكلي.. هناك لحظات تكون فيها متبذّلاً، ولا تكون كذلك في لحظات أخرى. لا أرى أن التبذل أهم العناصر إطلاقاً، لكنه مهم جداً، ويجب ألا ينكر أو يهمل أو يكبت".

أجل، إن الإثارة المقصودة ليست غاية كاتب معني في تأجيج الشعلة. وفيما عدا ذلك، ليكن الأمر طبيعياً، إن وردت عبارات غير مألوفة أم لم ترد. إن تبذل ميلر قد جعله كما هو معروف صعب النقل إلى العربية ـ نقلت مجلة المعرفة مؤخراً له قصة (الصوفي) وأشار المترجم إلى علة صعوبة ترجمة الكاتب هذه ـ ولكن إلى متى سيستمر ذلك، ليس بصدد ميلر ولا بصدد الترجمة وحدها، بل أصلاً بصدد الإنتاج المحلي.

لقد قيل لميلر في الحوار المشار إليه: قد يُبالَغ في التبذل، فأجاب "ربما، لكن أي أذى في ذلك؟ ماذا يدعو للقلق إلى هذا الحد؟ ما الذي يخيف منه؟ الألفاظ الألفاظ.. ماذا يخيفنا في الألفاظ أو في الأفكار؟" وتلك أسئلة ترعب بالتأكيد أولاً الذين يخافون على حشمتهم ووقارهم المزيفين.

من أين جاء ميلر بما كتب؟ ومن أين جاء بريخت أيضاً؟ أي فرق بين الكلمة المطبوعة والكلمة المحكية؟ وهل كان هذا التابو قائماً على الدوام؟ وهل سيستمر؟

مرة أخرى أعود إلى حنا مينه، فقد وجدت في روايتيه الأخيرتين (بقايا صور ـ الياطر)، ما يؤكد أن الجواب: لا. كما وجدت في رواية نوال السعداوي (امرأتان في امرأة) وفي رواية غادة السمان (بيروت 75) مما يؤكد أن لا. ولقدجاءت إجابة روايتي الكاتبتين أقوى، سواء بفعل التصدي للجنس دون خشية الوصم بالتبذل، أم بفعل كونهما امرأتين، وهذا مما يضفي على عملهما في مثل مجتمعنا ومرحلتنا طابعاً خاصاً. وعلى كل حال، فإن الجواب مستقبلاً سوف يكون أفضل بكثير، فذلك خط التاريخ، وتلك هي المؤشرات، وإن قلّت الآن.

* * *

الأدب بين التطور الاجتماعي والتطور الفني.

البعث 28 / 7 / 1975 ـ **دمشق.**

منذ أكثر من ربع قرن تحدث لوكاتش عن التناقض الذي عاينه بين الازدهار الاقتصادي المتعاظم في الاتحاد السوفييتي والركود النسبي فنياً وأدبياً. وقبل لوكاتش بكثير كان ماركس قد قال: "في الفن نعرف أن بعض فترات ازدهاره المعنية، لا توجد بينها علاقة بأي حال، وبين التطور العام للمجتمع، ولا توجد بينها علاقة بالتبعية، وبين القاعدة المادية أو هيكل نظام المجتمع في شكل من أشكاله". وهذا ما يفسر ظاهرة ازدهار الفن الاغريقي مثلاً

في ظل تطور اجتماعي محدود، كما يفسر ظاهرة الفجوة بين التقدم في ظل النظام الرأسمالي في ظرف تاريخي محدد، والتقدم في الفنون والآداب عامة، أو في بعض منها. إن تلك المقولة تلقي ضوءاً كاشفاً على العلاقة بين وتائر الحركة الاجتماعية والفنية، وخاصة في حالات المخاض العسير، وهي العلاقة التي جاء الاهتمام الأدبي الرسمي العربي فيها متأخراً، من خلال المؤتمر العاشر للأدباء العرب ـ الجزائر نيسان 75 ـ وممثلاً، إلى جانب تأخره، لأغلب المواقف النظرية والتطبيقية من تلك العلاقة.

1 ــ التبعية:

لقد ظهرت كما هو معروف تاريخياً أشكال أدبية كثيرة كاستجابة للحاجات الاجتماعية. هكذا جاءت (الرواية الكلية) كما يقول البيريس، استجابة لمتطلبات المجتمع البورجوازي الفرنسي الذي كان يريد أن يعرف كل شيء عن الناعقين (أي الريفيين المقيمين في مناطق ثائرة ضد الجمهوريين البورجوازيين) وعن جوقة الشرف وانتقال المال.. ولذلك كانت سيطرة الكاتب على الآلية الاجتماعية والسيكولوجية في عهد بلزاك وهوغو.

وفي مرحلة أخرى أيام فلوبير وموباسان وزولا... حيث استقرت سريرة القارىء البورجوازي، وبات (مرتاحاً) لا يعبأ بمآسي الروايات، ركز الكتاب جهدهم على أصول الحرفة، وتفوق فن الوصف على الحقيقة الموصوفة.

عربياً، وكما قال يوسف الشاروني في المؤتمر المذكور، تطور الفن القصصي الذي استقدمناه من الغرب، حسب تطور مجتمعنا. وانتقل من الأسطورة والسيرة الشعبية (العمل الجماعي البدائي) إلى العمل الأدبي الفردي ـ مع ظهور المطبعة ومحدودية جمهور الفصحى ـ إلى العمل الجماعي الفني مع ظهور الإذاعة والسينما. والرأي الأخير فيه ما فيه، لأن الوصول بالقصة وتطورها الفني إلى السينما والإذاعة، ينتقل بنا إلى مسائل أخرى، منها السيناريو والمسلسلات المسموعة والمرئية.. الخ.

أطروحة الشاروني هذه، تمثل أهم ما جاء في مؤتمر الأدباء العاشر بصدد ولادة الأشكال الأدبية ـ التطور الفني ـ بفعل التطور الاجتماعي العربي. فعبدالله خليفة (البحرين) ـ مثلاً ـ يرصد وصول التطور في فن القصة القصيرة في البحرين إلى غلبة الغموض والضبابية والتجريد على أبرز أعمال الشباب (أمين صالح ـ خلف أحمد خلف)، لكنه لا يحاول أن يقرأ أبعاد أو خلفيات ذلك: هل هي تعقد الوضع السياسي والاجتماعي؟ أم ارتجاج البنية الاجتماعية؟ أم غموض المستقبل؟ وميشال سليمان (لبنان) يشير أيضاً إلى مظاهر الترف الشكلي في الشعر اللبناني حالياً، ويكتفي بنفي وجود الأثر المتبادل بين الواقع الاجتماعي اللبناني وحالة الشعر هذه، دون أي سؤال آخر. هل هذا الترف تجسيد للبهارج اللبنانية (الشكلية) في حياة الطبقات الفوقية؟ ما علاقته بالخلخلة الهائلة التي تمر بها حياة الطبقات جميعاً، فوق، وتحت؟

إن عبدالله خليفة وميشال سليمان لم يتركا الأسئلة السابقة أو ما ماثلها، اعتماداً على المقولة التي رأينا في السطور الأولى. ذلك أن أنظارهما، والآخرين جميعاً معهما تقريباً، كانت في حقيقة الأمر مشدودة نحو ملاحظة تطور المجتمع في النصوص الأدبية، وهو ما عده الشاروني من مهمات علم الاجتماع الأدبي التي حفلت بها دراسات المستشرقين والعرب على السواء.

لقد قدم عبد الكريم غلاب وعبدالله خليفة وميشال سليمان لأبحاثهم بمقدمات ضافية في التطور لاجتماعي الذي شهدته (المغرب ـ البحرين ـ لبنان، على التوالي) ثم راح كل منهم يلاحق صدى هذا التطور في مضمون النصوص.

* فميشال سليمان يرصد التجديد الأدبي الذي جاء انعكاساً لتعدد وجوه الحياة اللبنانية ومحاولات أدلجتها، منذ أواخر الثلاثينات (ما سماه المرحلة الاستقلالية). ويرى أن هذا التجديد في الشعر بدأ في المضمون. كما أنه حين يصل إلى المرحلة الراهنة، يرى أن الوضع اللبناني المتقلقل (الجنوب خاصة) لا ينعكس في الشعر إلا نادراً. ويحدد السبب بقلة ارتباط الشعراء بالواقع. وهو تعليل يحتاج بدوره إلى تعليل، مثله مثل الأزمة التي يرى أن الشعر اللبناني - والعربي - عموماً، يعاني منها بعد حربي 73/67 ولكن دون أن يحللها أو يبلورها، على الرغم من الإغراءات التي تشي بها، مما يمس الموضوع الأصلي.

* وعبدالله خليفة يسهب في عرض التطور الاجتماعي للبحرين منذ ما قبل الحرب الثانية - حيث ساد الشعر الرسمي المنعزل عن الناس، عكس الشعر الشعبي - ويفصّل في نشأة وتطور القصة القصيرة هناك، لكنه نادراً ما يمارس الاستقراء، أو التفسير، ويكتفي بالعرض والوصف الخارجي. لقد سيطرت في الستينات كما يقول على كتابات محمد الماجد ظلال اليأس والعبث والهجوم على الواقع، فلماذا؟ وإلى جانب الماجد، كتب محمد عبد الملك، منتقداً البورجوازية الصغيرة، مقدماً رؤية الطبقة العاملة كبديل، مؤثراً الأسلوب التسجيلي، فماذا يعني ذلك من وجهة نظر الموضوع الأساسية؟

* أما محي الدين صبحي، فقد فعل أكثر من ذلك بكثير، إذ عاد في الجزء الأكبر من بحثه، إلى عرض أطروحته التي قدمها في مقالة سابقة عنوانها (تماثل البنية الاقتصادية بين الدول البترولية والدول الزراعية في الوطن العربي) والتي رد عليها طلال رحمة رداً كافياً - المقال والرد نشرا في أعداد قريبة من مجلة دراسات عربية -.

إن أطروحة محي الدين صبحي التي مهد بها لدراسة علاقة التطور الاجتماعي والتطور الفني في الأدب العربي الحديث، وجرب تطبيقها في سورية، تقوم أساساً على (التماثل) الذي نص عليه العنوان السابق، وعلى أن الدولة - السلطة - تشكل الطبقات في هذه البلاد، وعلى أنه اكتشف ذلك كله مصادفة. وهي أطروحة كما نرى، ليست بعيدة عما راج مؤخراً من تخريجات لنمط الإنتاج الآسيوي، ولخصوصياتنا التاريخية، فها هنا حقيقتها، وليس كما رآها خلدون الشمعة عند (راسل) في تعليقه على ما كتب محي الدين صبحي (العدد الأخير من الموقف الأدبي). أما التطبيق على الأدب السوري، فقدجاء أفقر بكثير مما سبق أن رأينا عن القصة في مصر أو البحرين أو عن الشعر في لبنان.

من الجلي أن الأقوال السابقة في التطور الاجتماعي والتطور الفني، تنطلق بنسبة متفاوتة من أسبقية أحد العناصر التالية:

(المجتمع، الفن، الشكل، المضمون).

وهذه الأسبقية، قد تأتي أقل تركيزاً، فتتسمى بالموازاة، أو المسايرة، أو الصدى، إلا أنها تظل محكومة بأساس مثالي، حين تقدم عنصري الفن أو الشكل، وبأساس مادي - لا مادي جدلي - حين تقدم عنصري المجتمع أو المضمون، وتجسد الميكانيكية في هذا التشريح لتلك العناصر، ويظل اسمها الأفضل: التبعية.

2 ـ الجدلية :

في التأكيدات النظرية التي تصدرت كل بحث أو توزعت في ثناياه، نلمس توجه الكتّاب، نظرياً، بعيداً عن (التبعية) التي رأينا إلى هذا الحد أو ذاك. لقد جاء في البيان الختامي الذي صدر عن المؤتمر أن الأدباء العرب

"يؤمنون أيضاً أن التطور الاجتماعي قد أتى، ويؤتي آثاره المخصبة في التطور الفني للأدب العربي الحديث، وأن الأدب بصفة خاصة، والثقافة بصفة عامة، تسهم في دفع عجلة التطور الاجتماعي على نحو خلاق كما تتأثر بها. وإن عملية التأثر والتأثير بينهما، عملية متبادلة وفعالة، مبدعة وحافزة لكل منهما بلا انفصال".

هذا الكلام ليس مما تخرج به عادة المؤتمرات كقاسم مشترك وحسب. إن أبحاث الكتّاب تؤكد قوة النية التي قادت إليه. ولكن الأعمال ليست بالنيات. فميشال سليمان يذهب إلى ما هو أكثر تدقيقاً مما في بيان المؤتمر، في تحديده للصيغة الجدلية لعلاقة التطور الاجتماعي بالتطور الفني - وبالعكس - حين يقول في مقدمة بحثه: "إن العلاقات التي تقوم بين الإنسان وبين الواقع تتبدل باستمرار وفق الشروط الاجتماعية العامة القائمة بينهما، بحيث يتحتم علينا التأكيد بأن الخلق الشعري إنما يتعلق إلى حد كبير بالوضع الاجتماعي والتاريخي لدى الشاعر الذي يتكون نفسياً واجتماعياً في بيئة ما، تمارس عليه نوعاً من التأثير، يقل أو يزيد أو يتبلور وفق محصل ثقافي معين، وارتباط بعلاقات اجتماعية طبقية معينة". لكن تطبيق هذه الصيغة النظرية على الشعر اللبناني جاء على النحو الذي رأينا.

ولقد عكس مؤتمر الأدباء الصورة التالية للتطور الاجتماعي والتطور الفني:

* فهم نظري جدلي غالب.

* ملاحقة التطور الاجتماعي في مضمون النصوص لدى التطبيق.

* قسر ظهور الأشكال الأدبية حسب التطور الاجتماعي - بعض مبالغات الشاروني -.

* إغفال الفجوة الملحوظة (في بعض الحالات التاريخية) بين وتائر الحركة الاجتماعية والفنية، وهي الحالة العيانية عربياً، والتي رأينا في أول الكلام ما يكفي فيها، لكنها غابت عن المؤتمر تماماً.

لقد قال حسين مروة في موضع آخر "الشعر، وكل فن غيره، هو تحول خلاق من الواقع الاجتماعي إلى الواقع الفني. وهو في الوقت نفسه، وبجدلية موضوعية، شحنة طاقة، بخصوصيات متنوعة، لتحويل الواقع الفني إلى قوة مادية فاعلة، إلى طاقة تغيير وتحويل في الواقع الاجتماعي والطبقي ذاته، إلى رافد فني في مجرى النهر الكبير نهر الحياة والإنسان".

وهو قول يترجم بدقة الصيغة الجدلية اللازمة للإمساك بالمفاتيح الأساسية في موضوع التطور الاجتماعي والتطور الفني. ومحلياً فإن هذه الصيغة تقدم حصيلة أهم بكثير مما رأينا في المؤتمر، حين تمارس تطبيقياً، وهو ما ظهر جزئياً عند عادل أبو شنب في تحليله لظاهرة نمو أدب الأطفال في سورية ودوافع الكتاب والشعراء نحوه، في موضع آخر من المؤتمر. ترى أية حصيلة تتوفر حين نتصدى على ضوء تلك الصيغة للإجابة على مسألة نمو الشعر السياسي في سورية، بدءاً بصراخيات هزيمة 1967 وما توفر له فيما بعد من تحريض، أو استيعاب للمرحلة التاريخية؟ أية حصيلة تتوفر حين نتصدى للإجابة على مسأله عودة بعض الوجوه التقليدية في الشعر إلى صدر الساحة الأدبية، أهو إحياء للكلاسيكية؟ أم انتصار طبيعي لها كما يشاع؟ أهو خسارة للشعر الحديث أم الأمر أكبر من ذلك كله؟ إن المهم أن نمسك المفتاح الجدلي ثم نحسن التطبيق، غير معتمدين على سحره، ولا مأخوذين بسحر سواه، فنفهم إذ ذاك التطور الاجتماعي والتطور الفني، نفهم الحركة التاريخية كلها أيضاً.

في هوية الواقعية.

الثورة 1 / 10 / 1976 ـ دمشق.

على الدوام يتواصل ويتجدد الحديث عن الواقعية، في بلادنا بعد سواها، وأقل. ويذهب الحديث يمنة أو يسرة، يغوص بعيداً أو يجري على السطح، إلا أن استمراريته، واغتناءه، مرهونان في حالتنا بمجمل الوضع الثوري وانعكاساته في البنية الفوقية، سواء كان في حالة المد أم الجزر.

ولعل آخر دفقة أثرت الحديث العربي عن الواقعية هي كتاب بوريس سوتشكوف (المصائر التاريخية للواقعية). وهي دفقة تناهض الإثراءات الأخرى المتمثلة في نقل أبرز كتابات لوكاتش أو فيشر أو غارودي عن الواقعية، وقبل هؤلاء: أولئك الذين أسسوا للفهم المادي والتاريخي في الأدب والفن.

لقد ظهرت الواقعية في مرحلة معينة من تطور العقل البشري "حين توجب على أعضاء المجتمع المدني أن يعرفوا القوى التي لا يمكن أن تتوصل إلى ملاحظتها أو إدراكها، الملاحظة المباشرة التي كانت تحكم العلاقات الاجتماعية" (المصائر التاريخية للواقعية ص 10). وهذا التحديد يفرق بين الطريقة الواقعية وبين انعكاس الواقع في الفن أو خضوع الفن لنظام الواقع، مما يسبق ظهور الواقعية بالطبع. إن مثل هذا الكلام يستدعي فوراً فرز جملة الأوهام والتشويهات الضارية التي علقت بالواقعية، وأبرزها أحادية الرؤيا، وتعطيل الجدل في فهمها، وفي علاقتها مع التاريخ. وهذا الفرز يجعل بالتالي الحديث عن الواقعية في فن شكسبير أو موليير أو تولستوي أو شيلر أو فوكنر أو كافكا... حديثاً ضرورياً، وليس مفهوماً وحسب.

إن لوحة الواقعية اليوم، تشتمل كما يحدد سوتشكوف في كتابه المذكور على عدد كبير من الألوان التاريخية والحية. فمن الواقعية البدائية، إلى النفسية، إلى النقدية، إلى الاشتراكية، إلى الجديدة...

ولسوف نحاول تحديد أبرز ما يفيدنا الوقوف عنده في هذا الغمر التنظيري والتحليلي الذي مارسه سوتشكوف، والذي كان مقدراً لكتابه الهام (المصائر..) أن يصدر عن وزارة الثقافة السورية مترجماً عن لغته الأصلية، إلا أن السبق التجاري لبيروت في حينه، وسبق الترجمة، والفقر في الميزانية، حرم القارىء العربي من ذلك، فاضطر أن يقرأ ترجمة سيئة عن الفرنسية، ربعها لمحمد عيتاني ـ ترجم حنا عبود هذا الربع لمجلة الآداب الأجنبية السورية ـ والباقي لأكرم الرافعي، الأمر الذي يجعلنا نسوق على هامش هذه الصفحات الأمل في ألا تثني ظروف مماثلة وزارة الثقافة عن متابعة مشاريع الترجمة الهامة، وعن اللغة الأصلية خصوصاً.

عرفت الواقعية في البداية تلك النزعة الطاغية لتصوير الواقع وطبائع الناس، مُحِلَّةً الأسلوب المحل الثاني، مركزة جلّ همها على الجانب التهذيبي التربوي والانتقادي، مضفية على البطل الطابع المثالي، مستقية غالباً مشارب المثالية، وهذا ما اصطلح على تسميته بالواقعية البدائية. إن أغلب ملامح هذا اللون من الواقعية لا تزال تبرز في الفينة والأخرى في نتاجنا القصصي والروائي والمسرحي على وجه الخصوص. وفي الوقت نفسه نرى الألوان الأخرى جميعاً تدعم مواقعها، ليس في وجه هذه (البدائية)، بل في وجه المحاولات الحثيثة لضرب الواقعية هنا عموماً، وسيطرة مختلف النزعات وفي رأسها الشكلية.

لقد شهدت على سبيل المثال ايطاليا خلال السنوات القريبة توجه تيار كبير من الواقعيين النقديين نحو الحياة

اليومية للناس العاديين. واصطلح على تسمية هذا التوجه بالواقعية الجديدة. وقد كتب لنا عنها في السينما هيثم حقي مراراً في جريدة البعث. كما أن الواقع المعيشي السوري أخذ يفرز لوناً مقارباً خلال السنتين الأخيرتين، تبدى في انعكاسات هذا الواقع في القصة القصيرة، وخاصة لدى عبدالله عبد.

إن كتاب (المصائر التاريخية)، إذ يعبر بالواقعية البدائية، أو الجديدة، أو النفسية ـ لدى دوستويفسكي تحديداً ـ فهو يقف مطولاً عند الواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية، وقد استنبطنا من خلال وقفته تلك، المفاصل الرئيسية التالية لكل منها:

التحليل الاجتماعي:

يتشكل جوهر الطريقة الواقعية من التحليل الاجتماعي المتمثل في التعبير عن التجربة الاجتماعية بين الناس، بين الفرد والمجتمع، وبين بنيات المجتمع. إن سوتشكوف يتحدث عن التحليل الطيفي في الفيزياء، الذي يتيح الفرصة لبلوغ أسرار حركة المادة. ويقارن هذا التحليل، بالتحليل الاجتماعي في الواقعية، والذي يلتقط جدلية العلاقات الاجتماعية، ويدرسها، ويعبر عنها، مما يتيح للفنان أن يبرز الملامح الرئيسية للحياة، ويقترب من فهم القوانين التي تحكمها. أما صحة مثل هذا التحليل، فهي تبدو من خلال مسافة التطبيق بين رؤية الفنان والحركة الموضوعية للتطور.

إن التيارات غير الواقعية تحاول دوماً استبدال التحليل الاجتماعي، أو حرفه. ولعل في محاولات الرواية الفرنسية الجديدة أقرب الشواهد، حيث حل محل التحليل الاجتماعي، وصف الأشياء (غرييه)، أو الميول النفسية الباطنية "ساروت"، أو تقلبات الحالات النفسية للشخصية الروائية أثناء تعرفها على نفسها (بوتور).. ومثل هذا الاستبدال أو الحرف، يبرز وجهاً من أهم وجوه الصراع الأيديولوجي بين الواقعية والتيارات البورجوازية، وهو الصراع الذي اتخذ في السنين الأخيرة، وعقب التطور الجذري الخلاق في دراسة الواقعية، ملامح جديدة لم يعد معها القول بتأثر الواقعية بسواها من التيارات كفراً، كما لم يعد القول بوحدانية الواقعية في الساحة انتصاراً أكبر لها.

تترتب على التحليل الاجتماعي في الواقعية معرفة كيفية تعامل الفنان الواقعي مع الواقع. فمثل هذا الفنان يسعى كي يرصد وراء وقائع الحياة اليومية وظاهرتها اللوحة العامة للصراع بين مختلف القوى الاجتماعية، دون أن يغرق في تفسيرات اعتباطية، أو ينطلق من مواقف ونزعات ذاتية. إنه يجهد كي يرى الواقع في تجلياته الأساسية، ويصورها، وهذا ما ركز عليه أنجلز كثيراً فيما تركه من كتابة عن سمات الواقعية.

إن مثل هذا الأسلوب في التعامل مع الواقع سوف يجعل من السببية حلقة مركزية في منظومة الفنان الواقعي. وهذه السببية لا تظهر في الفن الواقعي كتعاقب آلي بين وقائع منتظمة، في سلسلة متصلة الحلقات، بشكل جامد. بل تتجلى في الوحدة العضوية بين الأجزاء، في تحديد التفاصيل، في العرض المنظم للموضوع وللعلاقات، في البحث عن سببية العمل الفني في الدائرة المحيطة، وليس في شرنقة العمل الخاصة، كما يعمل التحليل البورجوازي، تحت ستار أن لكل عمل فني منطقه، وسببيته.

النمذجة ـ النمط:

حين يهتم الفن الواقعي بالحياة النفسية ومجمل الخصائص الفردية الفنية المتنوعة للإنسان، إنما يبحث عن النموذجي فيها. وبما أن هذا الفن يعبر عن سببية ظاهرات العالم الاجتماعية "لذلك يمكن اعتبار توبولوجية الشخصية المنمذجة موجودة عند تقاطع القوى الاجتماعية" (ص 8). إن هذا الفهم للنمذجة يعري التعارض

المصطنع بين استيعاب الخلفية الاجتماعية في العمل الفني من جهة، والخصائص الفردية من جهة ثانية، والنمذجة من جهة ثالثة. وتبقى أساليب النمذجة عائدة إلى خصوصية الرؤية لدى كل فنان، وإلى إمكاناته، وتجربته، وتاريخه. فتولستوي مثلاً كان يجمع ما تثيره الشخصية لدى الآخرين، فيوفر لها بذلك تقويماً موضوعياً، وفوكنر سلك مسلكاً آخر في نمذجة الشخصيات، أما كتاب الرواية الفرنسية الجديدة ـ مثال آخر منهم للتيارات غير الواقعية ـ فقد أحلوا محل النمذجة: الشخصية المبهمة، وفي بعض الأحيان: اللاشخصية.

في الأدوات الفنية :

احتلت حرية الفنان في اختيار أدواته الصدارة بين أسس الواقعية، بعد ما جرّ عليها ما جره التحديد المزاود والمكبل الذي شهدته مرحلة غير قصيرة من تاريخها. إن الفنان الواقعي يستخدم شتى وسائل التعبير التي تصل بينه وبين المتلقي، مع الاعتبار الكامل لاختلاف المستويات، ولإمكانات الحاضر والمستقبل. إلا أن هذا الكلام لا يغمض العين عن بعض المحاولات لبتر صلة الصورة الفنية بالواقع وتحريرها من أي مضمون اجتماعي، مما كان يردد السورياليون، ولا يزال آخرون يرددونه بين ظهرانينا، الأمر الذي يترتب عليه قطع أية صلة بين إبداع الفنان وبين العالم الخارجي. ومن هذا القبيل أيضاً ذلك التعليل لغموض واستغلاق الرموز الفنية، واستحالة فهمها في الإنتاج البورجوازي الشكلي، وهو تعليل يتعالى زعيقه في جنبات حياتنا الثقافية هذه الأيام، مما يجرّ بالتالي تحويل صاحب الرمز إلى عراف أو كاهن، كما يجر استحالة معرفة الواقع، تحليله ومن ثم تغييره.

الطريقة الواقعية تصور الجوهري، بعيداً عن (النسخ)، لأن ذاك يفقر الفن، ويفقده وظيفته المعرفية، ويوقعه في الاستغراق الشكلي. والواقعية بتصويرها الجوهري، تبحث عن الصورة الفنية المتعددة الإيحاءات ـ بما فيها الرموز ـ ذلك أنه "لا وجود لفن يصور عالم الأحياء والظواهر بدقة المرآة، وأحادية الشكل الذي تعكسه، نظراً لأن وعي الإنسان لا يعكس الواقع بشكل مجرد" (ص 45).

الشخصية والتحليل النفسي :

في القصة والمسرحية والرواية تبدو مقدرة الكاتب على رسم الشخصية، ويبدو التعبير الفني عن التحليل النفسي لها في رأس الأدوات الفنية، فكيف يتحدث سوتشكوف عن ذلك في الواقعية؟

إن البورجوازية تجعل من الشخصية جهازاً محكماً من النزوات الغريزية أو اللامعقولية، أو توقف دأبها على تشابك العقد النفسية، وأمراض العصبة والغلمة، والخوف والأمراض الموروثة عن الأجداد. وتتحدث البورجوازية أيضاً عن صفات الطبيعة الإنسانية الخالدة التي تؤدي إما إلى وحدانية التحليل النفسي، وبالتالي عزل الحياة الداخلية عن الواقع وانفرادها بقوانينها الخاصة، أو إلى سيطرة الفيزيولوجية، وباختصار: تستعيد في هذا الوضع السببية النفسية والفيزيولوجية.

أما الواقعية النقدية وسواها مما سبق ظهور الواقعية الاشتراكية، فقد رأت في الشخصية تعبيراً عن مختلف الأفعال والتأثيرات الاجتماعية، لكنها صورت العلاقة بين الفرد والمجتمع ـ النقدية منها خصوصاً ـ حسب المبدأ البلزاكي الشهير "إما ضحية، أو جلاد". ثم جاءت الواقعية الاشتراكية، لتستخرج من الشخصية السمة الاجتماعية، وتحدد العلاقة بين الشخصية والحركة التاريخية التي تكيف الصراع الداخلي في النفس البشرية. هذه الواقعية راحت تلاحق الشكل الإنساني الجديد للعلاقة بين الفرد والمجتمع في عهد الاشتراكية. وهكذا لم يعد استخدام التحليل النفسي في العملية الفنية حكراً على (تيار الوعي) أو (السيالة) وغيرهما من أشكال

الاستخدام البورجوازي العريق. فمنذ دوستويفسكي يثري التحليل النفسي للواقعية كشف الطاقة التي تسحقها الأوضاع الشاذة في الشخصية الشعبية. كما يشير إلى ملاحقة انتهاك هذه الطاقة لما هو سائد، واستفزازه. ولئن كانت غلبة التحليل النفسي على الأسلوب قد ولدت أدوات فنية جديدة فجعلت السرد ينحسر مثلاً، أو استبعدت المنطق الداخلي، أو شوشت المنطق الداخلي، أو طورت أسلوب المونولوج... فإن الفهم الواقعي للتحليل النفسي، واستخدام الواقعية له ضمن موقفها المتكامل، قد أمدّ تقنية العمل الفني بعناصر جديدة هامة، وإنجازات حقيقية، لم يعد بعده التحليل النفسي سلاحاً عصرياً على الأخص، في يد البورجوازية.

التفاؤل والمأساوي :

التفاؤل في الواقعية ذو طابع تاريخي. وهو يقوم على معرفة واعية لحركة التطور الموضوعي للمجتمع. أي إنه غير ذاتي، ولا يجمل ولا يلطف التناقضات والمظاهر المأساوية للحياة، مما يميل إليه الفكر الليبرالي البورجوازي. إن المأساوية في الأيديولوجية البورجوازية تغدو ميزة (باطنية) للحياة مجردة من طابعها المادي، وسببيتها الاجتماعية، مما يتأسس عليه نفي كل إمكانية لإلغائها ـ لنتذكر الوجودية ـ وتكتسب المأساوية في مثل هذا الفهم طابعاً ميتافيزيقياً مطلقاً. أما في الواقعية فإن الجهد الفني ينصب على تبين الحركة الحتمية للأسباب والنتائج من خلال غمر الأحداث المضطرب، والآلام، والظلام. وهو بالتالي يرفض الابتعاد عن تحليل وتصوير المأساوي والدرامي. ولكن هذا الرفض يعطي للتفاؤل والتشاؤم معاني إنسانية وتاريخية جديدة، تستحق معها دموع وضحكات البرجوازية في تفاؤلها ومأساويتها بسمة الشفقة.

يمكن للدارس أن يستنبط من خلال كتاب سوتشكوف هذا ملامح خاصة للواقعية الاشتراكية، إضافة إلى ماسبق من ملامح الواقعية عموماً. وهذا الحيّز من عمل سوتشكوف يتلون بالحماس لتجربة بلاده خصوصاً ـ الاتحاد السوفياتي ـ إلاأنه حماس لايؤثر في دقة العمل وأهميته.

يميز سوتشكوف بين الواقعية الاشتراكية في البلدان الاشتراكية والبلدان الرأسمالية، وما يدعوه بلدان الديمقراطيات. ففيما يخص الأولى، نراه يستقرىء من خلال منجزات الواقعية الاشتراكية هناك بعض المهام والسمات الخاصة (كتحليل علاقات الإنسان بالواقع الاشتراكي ـ الريف والمدينة ـ النزاعات الأيديولوجية والمصلحية الجديدة ـ الإنسان والعمل ـ الملحمية ـ البطل الشعبي.. الخ). إلا أن حديث سوتشكوف عن الانحياز والطابع القومي في الواقعية الاشتراكية هو أبرز ما يستوقف في هذا الحيز من كتابه.

الانحياز :

إن انحياز الفنان إلى مواقع البروليتاريا هو شرط أساسي في انتمائه لهذا التيار الفني.

فالواقعية الاشتراكية فن منحاز، ومتحزب، وتكونها مرتبط بنمو وعي الطبقة العاملة، ومدى المطابقة بين مفهوم البروليتاريا عن العالم ومفهوم الفنان هو مقياس مهم لواقعيته الاشتراكية، وإن كانت هذه المطابقة لا تعني بالضرورة تولد المنهج الفني لدى الفنان من هذا المفهوم عن العالم، بل هو يرتكز إليه وحسب.

إن انحياز الفنان للبروليتاريا يتراوح بين القدرة على تقويم مجمل ظواهر الحياة بمفهوم البروليتاريا، وبين التحزب الكامل. وهذا يطرح مسائل جديدة في الواقعية حول علاقة الفن بالحزب، وحول الالتزام.

الطابع القومي :

كان غوركي يعد الطابع القومي أساساً لثقافة المستقبل. ولقد جرى الحديث دوماً في الواقعية الاشتراكية عن

العناصر الثقافية الديمقراطية والاشتراكية، النامية وغير النامية والتي تنطوي عليها الثقافة القومية لكل أمة، إذ توجد في كل أمة فئة كادحة مستغَلة، تولد ظروف حياتها بالضرورة أيديولوجية ديمقراطية اشتراكية (لينين).

إن الطابع القومي في مبدعات الواقعية الاشتراكية يقدم الفن الاشتراكي للوطن الذي لا يجمع بشكل آلي، وتحت ستار التعصيب سائر الفئات والطبقات. كما يطرح أمام الواقعية الاشتراكية في مثل حالتنا مهمة أساسية تتعلق بنمو الشخصية القومية، هذه العملية المعقدة، التدريجية، التي تشمل فهماً صحيحاً لوضع الإنسان المادي في المجتمع الحالي، وتشمل تخطي الأوهام السائدة والتقاليد التي تكرس الاستلاب وتشمل قبل وبعد كل شيء التحرير الداخلي للإنسان من مفهوم عالم الملكية.

والطابع القومي في مبدعات الواقعية الاشتراكية يجعلنا مباشرة أمام ملحمية الفن الذي يصور الحياة الشعبية اليومية، الملحمية التي تصور نمو وحدة الفرد والجماعة، الملحمية التي تعيد إلينا بقوة هذا الفن الذي كاد أن يقضي - فن الملحمة - تحت ظل الاستلاب والتغريب اللذين يقلصان إمكانياته، بسبب تمييزهما للفرد عن دائرته، فيما يعيد للدائرة لحمتّها النضالُ التحرري الوطني والاشتراكي. ونكون بذلك إذا ودعنا ملحمة تولستوي أو غوركي أو هوغو أيضاً، فإننا نستقبل ملحمة جديدة لعصر جديد.

وأخيراً، فإن هذا الطابع القومي للواقعية الاشتراكية يجعل في رأس مهماتها إبداع صورة المناضل الثوري، هذا الإبداع الذي يشمل تصوير البطل الشعبي الجماعي - الشعب كبطل - وهنا ينبغي الحذر الشديد من التصوير المبسط لتكون الوعي والبطولة الجماعية. كما أن هذا الإبداع يشمل تجسيد شخصية البطل الفرد بحيوية وإقناع، بعيداً عن أسلوب المحاضرات، ومع الاهتمام الفائق بالعالم الداخلي والطابع الفردي الفذ، وما قد يتولد عن ذلك كله من عناصر غنائية.

* * *

إن اهتمام سوتشكوف بالواقعية الاشتراكية لم يطغ على ما كان له مع الواقعية النقدية، ولقد رأى خصوصاً ضعف الحس التاريخي أو بروز آثار الاستلاب عند بعض مبدعيها، وإحساس آخرين منهم بعجز هذه الواقعية عن إدراك صورة الواقع جيداً. وفي الوقت نفسه، احتفاظ هذه الواقعية بالقدرة على تصحيح نفسها وتجاوز تلك الأمراض، مما جعلها بعد تصويرها، ونقدها للمجتمعات الرأسمالية والبورجوازية تحكم بإفلاس هذه المجتمعات. ويظل ما قدمه هذا الكتاب الهام عن الواقعية النقدية أو الاشتراكية أو سواها، مما يشكل إضافة أساسية، إلى الحديث الدائر - والحار - في بلادنا عن الواقعية وعن التيارات الفنية الأخرى عموماً.

* * *

أدب الأطفال في مؤتمر للأدباء.

جيش الشعب 24 / 10 / 1976 ـ دمشق.

منذ المؤتمر الرابع للأدباء العرب (الكويت 1958) والذي تناول هامشياً موضوع (البطولة في أدب الأطفال)، غاب هذا الأدب عن مؤتمرات الأدباء، حتى جاء المؤتمر العاشر هذا الربيع في الجزائر، مضيفاً علامة أخرى إلى

علائم الاهتمام العربي المتنامي لهذا الموضوع الخطير. وقد شكا كافة الذين قدموا الأبحاث لهذا المؤتمر من كون الموضوع المطروح، (الطفل في الأدب العربي) فضفاضاً، وتوزعت سبل تناولهم،وتفاوتت مستوياتهم. فبينما نرى محمد العروسي المطوي (تونس) محافظاً، خاصة في مسألة الطفل في الأدب العربي القديم، وإنشائياً، خاصة في جوابه على السؤال الذي طرحه (ما أدب الأطفال)؟ نجد عادل أبو شنب أكثر تدقيقاً وإحاطة وواقعية، ولاريب في أن حصره لدائرة بحثه في النطاق السوري، أحد الأسباب الكبرى التي أدت إلى ذلك.

أما عبد العزيز المقالح (اليمن) وبشير الهاشمي (ليبيا) فقد بَدَوا متقاربين في منطلقاتهما وطريقة تناولهما، وعجزهما في الوقت نفسه عن الإحاطة بما يثيره الموضوع من مسائل كبيرة كأدب الطفل في التراث، وأدب الطفل عالمياً وتاريخياً، والصورة العربية المعاصرة لهذا الأدب..، وباختصار كانت حصيلة وقفة المؤتمر أمام أدب الأطفال مروراً هيناً على جرح خطير، وتأكيداً جديداً وقوياً إلى ماسبق أن رسخته مؤتمرات الأدباء طوال سيرتها المديدة، الحافلة بالمهرجانات والدعوات والشكليات.

1 ـ الطفل في الأدب العالمي :

تناول عبد العزيز المقالح خاصة بدايات الاهتمام العالمي بأدب الأطفال، ولاحقها باختصار شديد، منذ قرنين أو ثلاثة، عقب عصر التنوير في أوروبا.

لقد جاءت الخطوات الأولى في القرن السابع عشر في فرنسا على يد شارل بيرو الذي كتب في البداية باسم ابنه، ثم نشر باسمه، ومما ترك (حكايات أمي الأوزة) وكذلك (أقاصيص وحكايات الزمن الماضي). وفي القرن الثامن عشر قدمت مدام دي جلنس مجموعة من القصص على هدى مبادىء جان جاك روسو، كما ظهرت مجلة صديق الأطفال. وفي انكلترا كتب توماس داي قصة (ستانغورو مرتون) على هدى روسو أيضاً، كما كتب ديفو (روبنسون كروزو) وكتب سويفت (رحلات جليفر)..

أما محمد العروسي المطوي فقد أشار إلى بعض مظاهر الاهتمام العالمي الحالية مثل مناقشات المؤتمر العالمي للكتاب في نيس عام 1971 لقضية (خيال الطفل ومستقبل العالم) ولمرض خيال الأطفال الناتج عن تأثير الإعلانات والمسلسلات الإذاعية والتلفزيونية ومغامرات السوبرمان والكمكس...

وذكر المطوي أن عدد الناشرين لكتب الأطفال في أمريكا سنة 1965 بلغ (5895) ناشراً، وأن اليابان تنتج سنوياً (5000) عنوان للأطفال. أما ألمانيا الاتحادية فإنها تنتج من كتب الأطفال مثل ما تنتجه من الكتب المدرسية. ولقد أشار عادل أبو شنب أيضاً إلى الاهتمام العالمي بالقصص المرسومة للأطفال، كما تجلى في مهرجان لوكا الإيطالية سنة 1954 المخصص لذلك، ومهرجان أنغوليم الفرنسي مطلع 1975 .

هذه اللمحات المتناثرة في أبحاث المؤتمر جاءت محدودة، وظلت في إطار التدليل على إحاطة الكاتب بالموضوع، والتمهيد للنقاط الأخرى الأهم، ولا تنجو من ذلك ـ نسبياً ـ سوى كتابة المقالح.

2 ـ الطفل في أدبنا القديم

يحاول بشير الهاشمي (ليبيا) في بحثه تحديد أسباب عدم وجود أدب للأطفال في تراثنا، فيراها في الانشغال بالفتوحات وتكوين الفلسفة الإسلامية، وفي الصراع بين الأدباء والمفكرين، وكذلك في حياة الفروسية والترحال.. وينفي عبد العزيز المقالح وجود أدب الأطفال في تراثنا، إذ أن الطفل كان وسيلة لاستثارة الشفقة (الحطيئة)، أو عبئاً اقتصادياً (مالك بن الطوق) أو موضوع العاطفة الأبوية (ابن الرومي ـ حطان بن المعلى).. أما

العروسي فهو يحتفل بأشعار الترقيص عند العرب، بالغناء للأطفال في آثارهم، في نوع من تمجيد التراث. والهاشمي نفسه ينزلق في هذا المنزلق - الذي يمت إلى موقف عام فيما يبدو من التراث - حين يتحدث عن الجاحظ والطفولة، وإن كان الكاتبان في الوقت نفسه لا يقران بوجود هذا الأدب في تراثنا.

إن أدبنا القديم كان حقاً أدب الرجل، ولئن تحدث عن الأطفال فمن الخارج. أما الأدب الذي يتعامل مع الطفل كمتلق وكمحور، فقد ظللنا نفتقده حتى زمن قريب.

3 ـ أعمال الرواد :

جاء أدب الأطفال في أدبنا الحديث كنتيجة لاحتكاكنا بالغرب كما هو الأمر في القصة والمسرحية. ولذلك كانت الخطوة الأولى عن طريق الترجمة، وبالذات، على يد رفاعة الطهطاوي. ويرى عبد العزيز المقالح أن أدب الأطفال مر بالمراحل التي عرفها الشعر الحديث، بدءاً من الكلاسيكية، على يد عثمان جلال، فالرومانسية على يد شوقي والكيلاني، فالواقعية حالياً. وهو رأي فيه من المبالغة قدر كبير، إذ يقسر تاريخ الشعر الحديث على تاريخ أدب الأطفال. إن رفاعة الطهطاوي قد قام بنظم الأناشيد للأطفال إضافة إلى مساهمته في الترجمة، أما عثمان جلال فقد ترجم عن الفرنسية بتصرف (200) حكاية من حكايات (ايسوب) اليوناني، ونظمها على بحر الرجز تحت عنوان (العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ). وفيما بعد قدم شوقي (ديوان الأطفال) الذي يقول فيه سليمان العيسى إنه مكتوب للصغار بلغة الكبار ـ وهو عين ما وقع به العيسى نفسه بعدئذ، وعدّه عليه دارسو المؤتمر وسواهم - وبموازرة شوقي في الشعر، كتب كامل الكيلاني الكثير نثراً، وبدءاً من قصة السندباد البحري عام 1927، كما ترجم واقتبس، وميز بين مراحل الطفولة المختلفة. إلا أنه في هذا الجهد الضخم كله، ظل - كما يقول المقالح - بعيداً عن القضايا الاجتماعية، مهتماً بعالم الخرافة كبديل للواقع.

4 ـ أدب الأطفال في المرحلة الراهنة

لا يزال أدب الأطفال لدينا تسلية وترفيهاً في الغالب كما يؤكد العروسي المطوي، على الرغم من بعض الإحصاءات المشجعة التي تقول إن ألفي عنوان ظهرت في مصر خلال العقد السادس من هذا القرن. وقد مر أغلب المتحدثين في المؤتمر على معضلات أدب الأطفال الحالية في الوطن العربي مروراً سطحياً، فيما عدا عادل أبو شنب الذي استطاع أن يرصد الميزات الراهنة لأدب الأطفال في سورية، كما استطاع تحديد الدوافع التي جعلت عدداً غير قليل من الأقلام السورية الهامة تتجه هذا الاتجاه، ويمكن إجمال النقاط الهامة في الأبحاث الأربعة بما يلي:

• خلق الأسطورة الجديدة المختلفة عما خلقته ميثولوجيا الكبار من أساطير استقطبت ما كتب قبل هذه المرحلة للأطفال.

• الترفع عن مستوى الطفل في مراحل الطفولة الأولى، وهي العقدة التي يشير عبد العزيز المقالح إلى وجودها في قصص زكريا تامر.

• فقدان رواية الأطفال: يحصي بشير الهاشمي فيقع على رواية (أنا الشعب) لمحمد فريد أبو حديد، وعلى رواية (أيام الطفولة) لمحمد عبد الحليم عبدالله. وحين يوسع دائرة الإحصاء لتشمل السيرة الذاتية التي تقف عند الطفولة، يظل العطاء محدوداً جداً (الأيام لطه حسين، مذكرات طبيبة لنوال السعداوي..).

وتأتي في النهاية مقترحات عادل أبو شنب غاية في العملية والأهمية. ويبدو من بيان المؤتمر العام أن أغلبها قد أخذ

به ـ بينما خلت الأبحاث الأخرى من أية مقترحات ـ ومنها إنشاء هيئة تابعة للجامعة العربية من أجل ملاحقة هذا الموضوع، والالتفات إلى الحافز المادي بالنسبة للكتاب، ومسألة الغزو الذي تقوم به المجلات الأجنبية المترجمة، أو المحلية التجارية. وقد أشار أبو شنب أيضاً إلى أن النصوص المدرسية في الغالب سيئة، صاغها من ليس له خبرة بأدب الأطفال تحت حاجة المناهج التعليمية وضغط العلاقات الوظيفية. ومن هنا تكون المطالبة بالاهتمام المدرسي بأدب الأطفال ضرورية وملحة، وهي تتصل بنسب ما بدعوة العروسي المطوي إلى إنجاز (قاموس الأطفال اللغوي) الذي يعد عمله (الرصيد اللغوي الوظيفي للمرحلة الأولى من التعليم الابتدائي) جزءاً منها.

لقد سبقت مؤتمر الأدباء العاشر بأيام قليلة الندوة الثانية للكتاب العربي التي انعقدت في تونس (31 آذار ـ 2 نيسان) وناقشت أدب الأطفال وخرجت ببعض التوصيات، وهو ما انتهى إليه المؤتمر أيضاً، إلا أن حجم هذه الجهود (الرسمية) لا زال في الحدود التي تؤكد السمة الدارجة لها، من أنها قول ناقص عموماً، وقول بلا فعل خصوصاً، فمتى يستبدل ذلك باللازم؟ وكيف؟ وهل ستظل سيرة الندوات والمؤتمرات حافلة بالدعوات والشكليات... فحسب؟

* * *

حوار الكاتب والقارىء

الملحق الثقافي لجريدة الثورة 25 / 11 / 1976 ـ دمشق.

مشروع قانون، أو قد يكون قانوناً حقاً :

" لسوف نظل نجد أنفسنا مضطرين للعودة الى ما حسبنا أننا فرغنا منه منذ زمن .. "

* * *

توشك كتابات كثيرين ممن أرسوا في الخمسينات أسساً هامة للأدب الواقعي، أن ترسخ الاعتقاد بقانون من ذلك القبيل، له مؤهلاته الوجيهة، في خصوصية هذه المرحلة الشائكة. وتبالغ أكثر من أقلام الخمسينات، كتابات اولئك الذين انعطفوا نحو الأدب الواقعي ممن كانوا في الجبهةالمقابلة قبلئذ، أو كتابات أولئك الذين تلوا، وتحمسوا للأدب الواقعي، سواء لغاية في نفس يعقوب، أم لسواها. ولقد رافق تلك الكتابات جميعاً حتى اليوم الحس العارم بالفجيعة تارة، ووهم الماضي المقدس تارة أخرى، والإحساس المرضي بالعجز تارة ثالثة. حتى بات من النادر أن نسمع صوتاً يواجه ذلك القانون ـ أو المشروع ـ بمنطق استيعابه واستيعاب المرحلة التي أفرزته، وعلاقة ذلك كله بالمستقبل،القريب منه والبعيد، وخصوصاً بقوانين هذا المستقبل، مما يمسكنا الحاضر بعض رؤوس الخيطان فيها.

والواقع أن من يخرج ببصره قليلاً خارج دائرة الأدب، يلفي نفسه بشكل أو بآخر إزاء نسخ مختلفة لذلك القانون أو المشروع: في المدرسة، في بعض مهمات العمل السياسي، في المسألة النسوية... الخ. ومرة أخرى، تشنف الآذان ألحان الفجيعة، أو التحسر، أو تقديس الذات، أو تمجيد ما كان، أو شطب الحاضر، أو شطب الحاضر والمستقبل.

ولنقرأ هذه العينة الطازجة جداً:

سأل القارىء المخلص الودود المتحمس: لمن تتوجه في كتابك؟ إذا كنتُ في الجامعة لا أفهم مما كتبتَ سوى أقل القليل، فأين تغدو دعواك في التوجه نحو العمال أو الفلاحين أو..؟

أجاب الكاتب المخلص الودود المتحمس: لست أدعي أنني أتوجه حرفياً إلى عمالنا وفلاحينا اليوم. إن الأمية، والأمية الثقافية، وما تصطخب به المرحلة من هموم معيشية وسياسية وإنسانية تسارع إلى تكذيب مثل هذا الادعاء. ولكن ما أرهن رقبتي له ـ ولست أدعي التوجه إليه وحسب ـ هو مصالح الطبقة العاملة، مصالح فقراء الفلاحين. إن مبتدأي هو فكر من ذكرت، وخبري هو تجسيد واقعهم ومصالحهم بهذه الكتابة التي أنجز كل حين.

لم يبرّد الجواب غلة القارىء. أحس أن كلام الكاتب له مذاق العلك الذي يقفع طبلة الأذن بطقطقته، وينشف الريق، ويرخي الأحناك. حبس الكاتب الهمَّ اللاعج وجهد في أن يأخذ بيد القارىء، يسأله عن نص محدد: ماذا وصل إليك منه؟ أوجز القارىء برماً بهذا الامتحان، ولولا بقية من تهذيب لرفض أن يجيب. نط الكاتب شبرين عن الأرض هاتفاً: عظيم أيها الأخ الحبيب! ها أنت قد وصلت إلى أكثر مما كنت أحسب. لماذا أنت ناقم إذن؟

وتكرّ بنا السلسلة إلى أوهام جديدة ـ قديمة في الوقت الذي يخيل إلينا فيه أننا انتهينا منها. القارىء لم يثق إذن بالقدر الذي حصله من النص. إن هذا القدر يجب أن يكون أكبر بمعنى من المعاني. هذا النص يجب أن يكون له طعم الفعل المباشر الملموس المادي، وهو قد يكون كذلك أحياناً، إلا أنه في حمأة العجز السائد قد يمارس القارىء والكاتب معاً عملية غسل الياقة والذمة، وتبرئة الضمير، فتتضخم أوهام القارىء المخلص الودود المتحمس حول الأثر وصاحبه، فإذا لم يكونا بمستوى تلك الأوهام، انقلبا مشجباً لتعليق العجز عن الفعل الكافي في هذه الأيام العصيبة. وكذلك في الطرف الآخر: تتضخم أوهام الكاتب المخلص الودود المتحمس، ويتقطع بين دربين متعاكستين: أولاهما درب الإحساس الكاذب بالعظمة، والانتفاخ المزور، وثانيتهما درب الإحساس الكاذب بالصغار والقماءة، والشعور المرضي بالذنب، والتطامن القاتل.

* * *

في عدد نادر من الحالات شبه الصحية لا ينقطع الحوار الخطير السابق بين القارىء والكاتب، حيث ـ فقط ـ تجمع الاثنين أرضية متماسكة نوعاً ما، ومقدرة متواضعة على التفاعل والجدل، على النقد والنقد الذاتي. وهكذا فقد نسمع القارىء يحترز مشدداً على دعوى ذاتية المبدع وحرية الإبداع ضمن ما رهن الكاتب رقبته عليه. إن القارىء موسوس من داء الشكلية الذي أغرقته البورجوازية به، ولا تزال. وقد يتحدث الكاتب عن المستقبلية، والرمزية، والمعاصرة... ويشدد على عدم أهلية واقع المتلقي الحالي على أن يكون حكماً نهائياً في الثورية أو الجماهيرية المنشودة، ويفتش في زوايا ذاكرته التاريخية عن سند، يذكر مايا كوفسكي، يذكر ماركس نفسه، يذكر أبرز وأحدث تنظير سياسي قرأ في العربية، يشتم الجدانوفية أيضاً، فيقاطعه القارىء بخبر المهمات المرحلية، سمّها الإعلامية إن شئت، ويتفرع الحديث إلى الدور النفعي العياني للكتابة، فيرجو الكاتب صديقه ألا يغالي في وزن الكتابة عامة والكاتب خاصة، والكاتب لن ينجز أدباً ثورياً وحده، إنه ليس أكثر من قطرة في بحر، جزء من كل متضافر، وهو قد يغطي هذا الجانب أو ذاك، قد يخفق وقد يبرز، إلا أنه ـ فقط ـ مع غيره وغيره وغيره، في الأدب ثانياً وفي الحياة أولاً، سوف يصنع التاريخ. ويعود الكاتب.. يعود القارىء.. يتواصل الحوار.

* * *

ونحسب أننا مضطرون كل حين للعودة إلى ما توهّمنا إنجازه منذ زمن. أجل، إنه مشروع قانون، أو قانون، خاص بمرحلتنا الشائكة، فكيف سنتعامل معه على كل حال؟

*** *** ***

اشتراكية الأدب والفن.

الثورة 15 / 2 / 1977 ـ دمشق.

ما هي إمكانية تشكل الفن والأدب الاشتراكيين في ظل أوضاع غير اشتراكية؟

هذا السؤال يذكرنا بوضع الوردة والشوكة: هل يمكن للشوكة أن تنبت وردة؟ أو بالعكس: هل يمكن للوردة أن تنبت شوكة؟

إن المسألة هنا تبدو صعبة بالقدر الذي تبدو فيه لعباً بالكلام، أو أمراً مقضياً.

ثمة من يرفض أية إمكانية لولادة الفن أو الأدب الاشتراكي في غير الأوضاع الاشتراكية. وقد يكون هذا النفي صادراً عن حسن نية، بدافع الحماس للاشتراكية، وبالتالي الشطب على كل ما لا يلد في ظلها.

أو قد يكون النفي بدافع الطوية الخبيثة، والسعي العامد لترسيخ الاعتقاد باستحالة تكون أية نويّات للفن الاشتراكي، بل ونفي القول بأية مقدمات لتياراته الأولى. فالمجتمع الرأسمالي حسب هذا المنطق المقلوب، لا يفرز إلا أدباً رأسمالياً، والمجتمع الاشتراكي هو الذي يفرز الأدب الاشتراكي، وهكذا.

أما النفي الصادر عن النية الحسنة فيغفل في غمرة الحماس، أو في سذاجة بالأحرى، عن أن الفكر الاشتراكي ولد أساساً في غير الرحم الاشتراكي. والذي يحتار في كيفية التفريق بين النية الحسنة والطوية الخبيثة في هذا النفي له الحق كله، لأن النتيجة التي ينتهي إليها الجميع هنا واحدة. وعلى كل حال ليست هذه المرة الأولى التي تفرش بها الدرب إلى جهنم بالنية الحسنة. وفي السياسة لا تحسب الحسابات على أساس النوايا، كذلك الأمر في المسألة التي نحن بصددها، فحديث الأدب والفن، سواء أكان اشتراكياً أم لا، هو أيضاً حديث في السياسة، وأي حديث!

إن تبلور وتشكل الاتجاه الاشتراكي في الفن والأدب غير منفصل البتة عن تبلور وتشكل الوعي السياسي الثوري، وعي الطبقة الثورية في المجتمع، وهو ما يتكون ويتنامى ويتجذر ـ بكل بساطة ـ قبل قيام الاشتراكية، ومن أجل إقامتها، في مراحل النضال التالية.

إلا أن تلازم الفن أو الأدب الاشتراكي مع تشكل الوعي السياسي الثوري، لا يعني الموازاة الحرفية. فقد تسبق إرهاصات معينة في ميدان ما سائر الميادين الأخرى، وقد تتأخر. ولذلك قد نقرأ في مرحلة ما نصوصاً أو نعاين إنجازات فنية، ذات قيمة ثورية واشتراكية كبرى، حيث يكون الوعي الثوري جنينياً بصورة عامة، أو ضامراً. ومن الممكن أن نرى العكس، حيث نعاين نصوصاً أو إنجازات متخلفة عن السياق العام المتأجج، وإن يكن هذا الاحتمال قليلاً.

والمهم أنه في هذه الأثناء، أي في مرحلة التشكل، يكون تبادل المؤثرات كبيراً بين الخط السياسي الثوري، بين الوعي الثوري من جهة، وبين مختلف عناصر المبدعين والمثقفين الديمقراطيين الثوريين الذين قد نجد بين صفوفهم

من هو واقع إلى حد أو آخر في حبال البورجوازية الصغيرة.

إن تبادل المؤثرات هذا، يساعد أيما مساعدة الرومانسيين الثوريين، والواقعيين النقديين، وغيرهم من مختلف الهويات الفنية والأدبية غير المنخرطة كلياً في الخط السياسي الثوري، يساعدهم على التقدم نحوه. وفي حالات كثيرة يساعدهم على حسم أمورهم، والانحياز النهائي له، وكل ذلك إنما يدعم أكثر فأكثر القول بإمكانية ولادة الوردة من الشوكة، ولادة الفن الاشتراكي أو الأدب الاشتراكي ابتداء من وضع لا يزال غير اشتراكي.

إن ما يلاحظ من قيام أديب أو فنان، بنقد الواقع، بتحليله، باستشراف التاريخ، باستيعاب أفضل ما في التراث، باعتماد الصدق، والجذرية، وكذلك ما يلاحظ من قيام أديب أو فنان بالانخراط الكلي، التنظيمي والجسدي في صلب الأدوات التي تصنع المستقبل الاشتراكي، إن ملاحظة ذلك كله ترد على أصحاب النوايا الحسنة والسيئة جميعاً، وتجيب بالإيجاب على السؤال المعقد بالقدر الذي يبدو به بسيطاً، حول الأدب الاشتراكي والفن الاشتراكي، والوضع غير الاشتراكي، حول الوردة والشوكة.

* * *

الناقد المجهول

جيش الشعب 24 / 5 / 1977 ـ دمشق.

ـ 1 ـ

أيها المبدع :

هل حدث أن انشقت لك الأرض في أمسية ما، ندوة، محاضرة.. عن جني لم تحسب له حساباً، يواجهك بمسؤولياتك، يناقشك، يتابعك، يتحدى وهم الذين ينفضون أيديهم من دائرة القراء الواسعة، يمارس هذا الجزء أو ذاك من أجزاء العملية النقدية؟

أيها المبدع :

هل حدث أن طلعت عليك صحيفة ما بقلم قارىء ما يتناول ما قدمت، يعلق، يناقش، يسخط، يشد على يدك، يمارس هذا الجزء أو ذاك من أجزاء الفعالية النقدية؟

ـ 2 ـ

إنهم يعددون :

الناقد الموضوعي، الناقد التأثري، الناقد اللغوي، الناقد بالواسطة، الناقد المتحيز، الناقد الأيديولوجي، وو... وأنا أضيف: الناقد المجهول.

ـ 3 ـ

ثم أردد خلف من سبق: ليس أكثر من الأقلام التي تتعاطى النقد. القاص يفعل، المسرحي والمترجم والشاعر والمؤرخ وو... والقارىء أيضاً.

إن ملاحظة هذه الكثرة تجعلك تفكر فوراً في كون النقد عامة ـ لا النقد الأدبي وحده ـ فعالية إنسانية طبيعية،

حضارية، ضرورية. ولذلك لا تتشاءم - خاصة إذا كنت أديباً أو ناقداً - من كثرة الأسماء التي قد تباغتك بها الصحف فالمجلات، لا تتشاءم من كثرة الأيدي التي قد يباغتك ارتفاعها في أمسية أو ندوة أو محاضرة. فما ذلك إلا تجسيد ما للفعالية النقدية، عبر مساهمات مجهولة، متفاوتة، يمكن أن توصف بصفات عديدة، لكنها تظل مؤشراً على مدى اتصالنا بالعصر، من خلال كونها مؤشراً على مستوى الفعالية النقدية عندنا.

- 4 -

لماذا أتجرأ فأطالبك بألا تتشاءم، خاصة أن التشاؤم شديد الرواج في هذه الأيام الحالكة؟

الأثر الفني - أولاً وأخيراً - هو ملك تلك الدائرة الواسعة من البشر، تقرأ أو تسمع أو تشاهد، فهل نستكثر عليها أن تقول قولتها، مهما يكن من أمر؟

وإذا كنت ممن يأخذون بأدنى أسباب العلم أو العصر، أفلا توافق على أنه في وسط غمر الأسماء والأقوال، ثمة ما ينفع؟

وقبل ذلك كله - أو بعده - لا أدري - ماذ تتوقع أن يحدث في مثل حالتنا، حيث تتضافر الأمية، مع ندرة النقد، مع أزمة التفكير النقدي، مع ألف سبب وسبب، لتصنع أخيراً الوضع الراهن للإبداع والنقد، ولسواهما؟

- 5 -

من لا يضيره أن تتسخ بذلته جراء الاحتكاك بالجماهير، في سوق الهال أو باصات النقل الداخلي، لن يرى في - عجقة - الأسماء والأيدي غير غمر يكتنف ذلك الذي سميته بالناقد المجهول.

هذا الناقد لا يخلق بقرار أو رغبة. هذا الناقد لا يعثر عليه من خلال بحث قصدي وسط الغمر. إنه يظهر رويداً رويداً. يتنامى رويداً رويداً، بقدر ما نوفر له من مناخ ملائم، ويكون - مرة ثانية - مؤشراً دقيقاً على مدى اتصالنا بالعصر، من خلال كونه مؤشراً على مستوى تلك الفعالية الحضارية الضرورية، فعالية النقد.

* * *

علامات للصراع الأدبي والنقدي

البعث 7 / 7 / 1977 - دمشق.

في أعقاب صدور كتاب (الأدب والأيديولوجيا في سورية) منذ سنتين، شهد الوسط الأدبي والثقافي عامة، والتقدمي خاصة، معركة حامية لم يعرفها منذ ولت فترة الخمسينات الزاخرة. وقد امتدت هذه المعركة إلى أكثر من عاصمة عربية. وبعد أن فرغت جعب الكثيرين نويت أن أدلي بدلوي، مع زميلي الذي شاركني تأليف الكتاب - بوعلي ياسين - وأنجزنا سوية دراسة مطولة، ثم آثرنا عدم نشرها حرصاً على إبعاد العنصر الذاتي قدر المستطاع عن المعركة الدائرة، على الرغم من محاولة بعضهم توجيه المعركة وجهة شخصية.

لقد أعقبت تلك المعركة فترة من الصمت النسبي لمهاجمي الكتاب - الذي دخل أكثر من جامعة عربية - ولكن الصمت قُطع أخيراً وبدأت جولة جديدة، استهدفتني واستهدفت محمد كامل الخطيب تصريحاً، واستهدفت سوانا تضميناً. وقد سبق هذه الجولة - الحملة التي قادها ممدوح عدوان ضد الشيخ إمام وأحمد فؤاد

نجم، ومن ثم ضد بوعلي ياسين تصريحاً، وسواه تضميناً.

إنني أقدر غاية التقدير الفائدة التي تترتب على قيام معارك وصراعات أدبية، أو نقدية، أو فكرية. وهي الفائدة التي تقررها نسبة تلك المعارك أو الصراعات إلى العملية التاريخية الوطنية والاجتماعية الجارية في البلاد. وإذا كنت أكتب اليوم، فإنما من أجل استخلاص مميزات ودلالات هذه الجولة الحامية الجديدة. وبعد ذلك، فإن لدى القراء ولدينا ما هو أهم من متابعة هذا المسلسل.

بماذا تتميز الجولة الدائرة؟

1 ـ الاستعداء :

وقد مورس على مستويين اثنين:

الأول :

استعداء الأدباء، ومن ثم الدفاع الحار عن هذا الأديب أو ذاك، في تكتيك لكسب الأنصار، والتضييق على الخصم.

الثاني :

استعداء الرأي العام والهيئات الاجتماعية، واستخدام مختلف ألعاب الإثارة من أجل ذلك.

2 ـ التزوير :

إن تقويلنا ما لم نقل، أو لوي بعضه، أو بتره من سياقه، مما مورس في عملية الاستعداء، إنما هو تزوير يجعل من الوجاهة أن نتساءل عن المعاني الخلقية لبعض المزورين، والصفة الأكاديمية لبعضهم الآخر.

3 ـ الاستغفال والخداع :

إن ممارسة تلك الأشكال من التزوير لا تلبث أو تتوالد وتتراكم، فيتعامل معها المزورون على أنها حقائق، ويعاملون القارىء على هذا الأساس، في عملية خديعة واستغفال واستغباء، لكأن القارىء لا يقرأ النصوص المعنية، أو لا يتذكرها.

4 ـ الطابع الشخصي :

ويتجلى ذلك في مفردات الشتائم وأسلوب الملاسنة والقبضايات، حيث لا تغدو وجهة نظر الآخر هي هدف الحوار أو النقاش أو الحملة بقدر ما يغدو شخصه هو الهدف.

وفي الوقت نفسه لا يكون منح الصداقة أو المخاصمة إلا انطلاقاً من حديث الآخر عما كتبه سلباً عن المزوّرين. فإذا تجرأ أي امرىء على أن يرفع إصبعه اعتراضاً على أي خطأ محتمل، فقد كفر واستحق الرجم، وإنه لورم سرطاني للفردانية حقاً.

5 ـ فرض الوصاية والإرهاب الأدبي والنقدي :

وذلك عبر تسفيه الخصم، وتجهيله، بعيداً عن منازلة وجهة نظره. ولعل أنصع صورة لذلك جاءت في افتراض بعض متعلمي اللغة الانكليزية أنهم وحدهم المتصلون بالثقافة العالمية.

6 ـ المزاودة السياسية في فهم الفكر الاشتراكي :

أو في الدفاع عن مستقبل (الثورة) وتحويل الطرف الآخر إلى عدو لدود، بل إلى عدو وحيد، وهو الذي كان إلى شهر مضى، أو سنة مضت، قبل أن يعترض على النجوم في أدبهم، ثورياً في عرفهم!

7 ـ اعتماد مفردات ومصطلحات محددة :

تعاقبت عليها أقلام الهجمة الجديدة جميعاً. ومن ذلك: استعمال المساطر، بيض النظريات، التدين بالماركسية... مما يجعل السؤال عن احتمال تنسيق الهجمة مسبقاً، سؤالاً وجيهاً.

8 ـ **استغلال مختلف العوامل :**

التي تجعل لميدان الجولة ـ وهو وسائل الثقافة والإعلام العامة ـ حساسية خاصة، تحرج الطرف الاخر، وتساعد على تبكيته.

والآن، ما هي الدلالات التي يخرج منها المرء بعدما كان في الهجمة الجديدة حتى الآن؟

1 ـ التقاء بعض الأطراف التي كان ثمة تمايز ما بينها في السابق وتوحيد جهودها في هذه الجولة، وهو أمر طبيعي في سياق تصاعد الصراع في ميدانه العام والأشمل. إن ذلك التصاعد يعجل بعملية الفرز، وتحديد المواقف، ويقلص حجم المناورات والتمايزات الثانوية.

2 ـ إن بوادر الإفلاس تجعلهم يستميتون في إعطاء الصراع ذلك الطابع الشخصي والشجاري. وهي تفسر تلك الاستماتة من أجل تصفية الخصم بالضربة العاجلة القاضية.

3 ـ النقطتان السابقتان غير منفصلتين عن عقدة (النجوم الثورجيين) التي تتجلى بالبقاء في الصدارة، مما يقتضي خلق صرعات أو صراعات، وإثارة ضجيج دائم، والظهور بمظهر المناضل والضحية والبطل، حسب مقتضى الحال، بينما تكون حقيقة الأمر هي مزيد من الإيرادات العالية، والامتيازات والوجاهة.

4 ـ والدلالة الرابعة التي نستشفها من خلال هذا الذي يجري هو أن التيار المستهدف قد استطاع، وخلال أقل من ثلاث سنوات، أن يشكل خطراً جدياً في الساحة على من ليس لهم مصلحة حقيقية في نموه، وإن ركبوا موجته حيناً من الدهر. أجل، فبعد الانقطاع الطويل الذي أعقب فترة الخمسينات الزاخرة، يعود هذا التيار ليشكل علامة بارزة في وجه السبعينات. ولئن كان في ذلك بعض ما يرضي ويطمئن، فإنه ليشحذ الهمة أكثر، ويجعلنا نرى الأخطاء أكثر. إن صنع التيار ليس رغبة شخصية. إنه عملية شاقة وطويلة، خاصة في مثل المخاض التاريخي العسير الذي نشهده، ولسوف نتابع بذل ما في الوسع من أجل تنقية وتصليب وتعميق هذا المستهدف في الأدب والنقد والثقافة عامة.

وقد يكون لا يزال في جعب المهاجمين الكثير. وقد نخرج من جديدهم بمميزات ودلالات أخرى، سوف نحاول أن نفيد منها في أداء دورنا.

* * *

المفصل الأيديولوجي

الملحق الثقافي لجريدة الثورة ـ 21 / 7 / 1977 ـ دمشق.

ـ 1 ـ

في الظروف التي يبدو الاختلال سمتها العامة، تتفاقم العلة المزمنة لعلاقة النقد بالأدب. وغالباً ما تنحرف تلك العلاقة بعيداً عما يثري أياً منهما، وبعيداً عما يثري مجرى التطور التاريخي في البلد.

ولعل المفصل الأيديولوجي أن يكون أكثر مفاصل تلك العلاقة حساسية وأهمية، لأنه ينقل المعركة مباشرة إلى إطارها التاريخي، إلى موقعها في مجرى الصراع العام، مهما كان حجم الاختلال في الظروف، ومهما كان الانحراف في مسار المعركة.

— 2 —

منذ حوالي العقدين غاب عن ساحة النقد في بلادنا المفصل الأيديولوجي بعد حضور قصير ونسبي. فلما عاد من جديد يبني نفسه رويداً رويداً ثارت ثائرة الكثيرين.

فمن محتج بأن المفتاح الأساسي للنص هو تقنيته، لكأن القضية الفنية لا تحمل أية دلالة أيديولوجية!

ومن محتج بأن المحصلة النهائية للنص هي المخولة في رسم الدلالة الأيديولوجية له. لكأن هذه الحصيلة تهبط على النص من السماء، ولا تنسج خيطاً خيطاً من ثناياه نفسه.

وهذه الحجة الأخيرة تنقلنا إلى اللغط الذي يعلو حول رسم أيديولوجية الأديب من خلال تحليل شخصياته، الأمر الذي يواجهنا في القصة والرواية والمسرح وفي بعض الشعر.

إن القول باستقلال شخصيات الأديب عنه، وكونها ليست ظله الظليل، قد اتُخذ وسيلة لدى بعض الأقلام من أجل نفي أية مسؤولية أيديولوجية تترتب على نوعية الشخصيات التي يخلق الأديب، والكيفية التي يخلق بها. فهل الأمر حقاً كذلك؟ أم أن استقلال الشخصيات غدا كلمة حق يراد بها باطل على يد الذين لا يرضيهم ظهور المفصل الأيديولوجي في علاقة النقد بالأدب؟

— 3 —

إن جزءاً أساسياً من أيديولوجية المبدع يتحلل في ثنايا نسيج إبداعه، ويتوزع على شخصياته، سواء أقصد المبدع إلى ذلك أم لا.

وفي كل مبدع جزء ما من الوعي الاجتماعي الذي ينتقل موضوعياً منه إلى مبدَعاته، ومنها الشخصيات.

وحين يحاول الناقد أن يرى هذا الجزء، أي حين يحاول أن يتلمس أيديولوجية النص، فإن الخطر يحيق حقاً باثنين:

* الناقد البورجوازي.

* المبدع الذي لم يحسم بعد أزمته الأيديولوجية الثورية، أو هو ليس جاداً في حسمها.

فالاثنان يخشيان أن تنكشف أمام القراء والتاريخ حقيقيتهما التي لا يحسدان عليها، ولذلك تراهما يتحدان في إسكات ذلك الناقد الأيديولوجي، بوسائل شتى.

— 4 —

من الحق أن ذلك الناقد قد يتعثر في تلمس أيديولوجية النص والمبدع.

ومن الحق أن للمبدع أن يصحح أو يدافع.

ومن الحق أن المفصل الأيديولوجي ليس وحده المفتاح السحري لعلاقة الأدب بالنقد، وإن كان المفتاح الأساسي والأهم.

ولكن، على الرغم من ذلك كله، فإن مسؤولية تفاقم العلة المزمنة لتلك العلاقة وحرفها بعيداً عما يثري الإبداع أو النقد أو مجرى التطور التاريخي للبلد، تلك المسؤولية يجب ألا تضيع.

بين القول والفعل في النقد والأدب

البعث 6 / 9 / 1977 ـ دمشق.

تذكر "يمنى العيد" في مقدمة كتابها النقدي الأول "ممارسات في النقد" والذي صدر منذ شهور أن حسين مروة كان له رأي خاص في مسألة التنهيج والتطبيق في النقد الأدبي. وخلاصة هذا الرأي أن المقام الأول ينبغي أن يكون في المرحلة الراهنة للمساهمات النقدية التطبيقية، وأن الاستغراق في التنظير لن يعود حالياً بفائدة كبيرة على الحركة النقدية والأدبية. فالمناهج يجب أن تتطور من خلال الممارسة النقدية، من علاقة النقد بالواقع، فلا تهبط على هذا الواقع من علٍ، ولا تركّب عليه تركيباً.

وإذا كان هذا الكلام يدع ثغرات كثيرة للذين يهمهم أن يصطادوا في الماء العكر والصافي، إلا أنه ينطوي على قدر كبير من الصحة فيما يخص الوضع الأدبي والنقدي في بلادنا، وخاصة كما برهنت سلسلة المعارك والمشادات النقدية، وما اتسمت به من مزاودات تنظيرية في مسألة التنهيج والمناهج.

إن الإنتاج الإبداعي يتواتر في سورية بنسبة مشجعة. ولقد قلنا مراراً وتكراراً إن ترك هذا الإنتاج دونما رافعة نقدية، دونما غطاء نقدي، يؤذي الوضع النقدي والأدبي والفكري عامة. ولذلك فإن المهمة الأكثر إلحاحاً على كل من (تسوّل) له نفسه أن يدلي بدلوه في النقد هي أن يقبل على هذا الإنتاج المتراكم. بَيدَ أنّ واقع الأمر يجري مجرى آخر كما نرى جميعاً. فأغلب الأقلام التي تتصف بهذا القدر أو ذاك من الجدية، مصرة على أن تنشغل بالمعارك والمشادات ذات الطابع النظري، والأصح ذات الطابع الفوقي الاستعلائي. وهذا الإصرار يقودها في الغالب ـ عن سابق عمد أو عن حسن نية ـ إلى المزاودات الغالية والرخيصة، وإلى الاستعراضات الثقافية الثمينة والغثة. ولا تكون المحصلة في أحسن الأحوال غير محاصرة البقية الباقية من المساهمات النقدية التطبيقية، والتي تكاد أن تشكل وحدها في هذه المرحلة المؤشرات الصحية والبديل الجنيني المطلوب.

وبعض هذه الأقلام التي تتصف بهذا القدر أو ذاك من الجدية ـ ونسميها الفئة الأولى ـ تستهدف من إدارة المعركة النقدية في السماء، لا في أرض الواقع الأدبي والتطبيق النقدي، وأد تلك المؤشرات الصحية، والتي توجهت أساساً في وجهة واضحة ومضادة لوجهة تلك الفئة من الأقلام.

ولكن ثمة أقلام أخرى ـ ولنسمها الفئة ب ـ تنجرّ في حمّى المزاودات، ليس بعيداً عن الأرض، عن الواقع، عن الممارسة النقدية، بل عن موقعها الأساسي في لوحة الصراع، لتصب في النهاية في طاحونة أقلام الفئة السابقة. وهكذا تصبح الخطيئة خطيئتين، وتتضاعف الخسارة.

ولكي لا يُفهم خطأً هذا التدقيق الذي أسوقه في سياق الوضع الأدبي والنقدي السوري الراهن، ولكي لا يُحمّل أكثر مما يحتمل، فإنني أسارع إلى التأكيد على أن أية علاقة بين فئتين أو ثلاثة أو عشرة من الأقلام المتيامنة والمتياسرة ـ والمتوسطة ـ محكومة بمواصفات الصراع الناشب أصلاً في الساحة الأكبر.

كما أسارع إلى التأكيد على أن مؤدى هذا التدقيق ليس بحال من الأحوال حماية ما نُعِتَ بالبدائل الصحية الجنينية النزرة من أي نقد أو انتقاد، والاعتقاد بعصمتها مثلاً، أو الغض عن تعثراتها بدعوى غضاضتها وشراسة الأعداء. إن ذلك ليس مقصوداً، بل إنه إذا كانت مثل هذه الالتباسات المحتملة ستشكل صيداً ثميناً لمن يهمه الصيد، فإنني أود أن أؤكد أن عملية النقد والانتقاد ينبغي ألا تتوقف تجاه تلك المؤشرات أو سواها من مظاهر

الحركة الأدبية والنقدية والفكرية عامة.

على أن هذا شيء والاستغراق في المزاودات النظرية والاستعراضات الثقافية - يميناً ويساراً ووسطاً - شيء آخر. إن تغطية هذا الاستغراق بغطاء حق الانتقاد لا يخفي حقيقة الأمر. وهاك هذا المثل:

من السهل أن أقول إن المطابقة الحرفية - أو الميكانيكية أو الجدانوفية إلى آخر الأوصاف غير الحسنى - بين القاص وأبطاله، هي تجنٍّ على العمل الإبداعي وصاحبه. ولكن من الصعب - وفي الوقت نفسه من الضروري جداً - أن أتناول عملاً إبداعياً محدداً، وأحاول ليس فقط كشف هوية أبطاله، بل كشف هوية المبدِع نفسه من خلال هذا العمل، وبالمقدار الذي برهنت على صحته الممارسات النظرية والنقدية العالمية. هذه الممارسات التي إن كانت لا توحد بين المبدع وأبطاله، فإنها لا تفصل بينهما فصلاًنهائياً، لا تفصل بين الخالق ومخلوقاته.

ففي المخلوقات قدر ما من سمات الخالق. ولقد يصيب الناقد أو يخطىء في كشف سمة أو أكثر من تلك السمات. إن هذه الإصابة أو ذاك الخطأ أكثر صعوبة - وضرورة - من إرسال القواعد الصقيلة المدققة جزافاً، لتحوم فوق الواقع متباكية عليه، مضاعفة من عوائقه بوضعها هذا.

وعلى هذا النحو، يكون من السهل أن يتشدق المرء بمسائل تصوير الوقع أو جماهيرية الشكل الفني، أو مرحلية الأثر الإبداعي، أو مستقبليته، وسواها وسواها. فيبدو على المستوى النظري دقيقاً وسليماً بنسبة 99 بالمئة، إن لم يكن أكثر. ويبدو وقد خلف وراءه دفعة واحدة غوركي ولوكاتش وجدانوف وغارودي وفيشر... ولكن ما هو أكثر صعوبة، وما هو أكثر ضرورة أيضاً، أن ينتقل المرء من هذا المستوى المبهر في الكلام، إلى المستوى الواقعي والعملي، سواء أكان مبدعاً أم ناقداً. إن المحك الأصدق يتمثل في هذا الانتقال، وعلى قدر نسبة الانسجام بين القول والفعل، بين النظرية والممارسة، يتحدد موقع كل مساهمة أو جهد أو اسم أو فئة.

وهذا التأكيد على أولوية الالتحام بالواقع لا يقلل البتة من شأن المستوى النظري. فالنضال على الجبهة النظرية جزء أساسي من العملية الثورية ككل. ولا يمكن أن تخبط المسيرة النضالية - في الأدب أو النقد أو سواهما - خبط عشواء، بلا هدى من نظرية أو منهاج.

ها هنا، ثمة افتراض أساسي ينى عليه غرض هذا التدقيق في واقعنا الأدبي والنقدي، ومؤداه أن المتنطع لمهام هذا الواقع، أي الآخذ بزمام المبادرة التطبيقية، لا ينطلق من نقطة الصفر، وليس أمياً في علم الثورة والأدب. فهو لا بد له أن يكون قد تسلح بالحد الأدنى والممكن من السلاح النظري. ولقد بات هذا السلاح متوفراً إلى حد مشجع في المكتبة العربية. وسبل اللغات الأجنبية إليه ليست شديدة الوعورة. إن هذا التوجه القوي والمباشر نحو الواقع متسلح إذن من حيث الأساس بما لا يمكن القيام بالخطوة الأولى دونه. وتأتي من ثم عملية اغتناء وتصليب المنهج، وتطوير المستوى النظري، من خلال تعمق الصلة مع الواقع، والنهوض بأعبائه ومهماته. وإن مهمات وأعباء الواقع الأدبي والنقدي السوري كثيرة، وخطيرة.

إن كلمة حسين مروة لتكتسب قيمتها في هذا الإطار. فالدعوة إلى إنضاج التنهيج والمناهج والتنظير عموماً من خلال التراكم الكمي والإنجاز النوعي في المساهمات النقدية العملية، هذه الدعوة ليست تقليلاً من أهمية المستوى النظري، وليست تهرباً مما يقتضيه أي كلام في هذا المستوى من جهد مضاعف، وليست شكلاً مما يعرف بالنزوع "العفوي" في الممارسة الثورية.

إن هذه الدعوة هي من جهة أولى احتراز مهم ضد ما نشاهد منذ أكثر من عقدين من مظاهر الاستمناء

الثوري، وذلك عبر الاكتفاء باستيراد النظريات والكليشهيات والأقوال والأسماء.

وهي من جهة ثانية احتراز ضروري ضد قسر الواقع على تلك النظريات، وإعاقة العملية الثورية جراء ذلك.

وهي من جهة ثالثة ـ وأهم ـ تجسيد لحالة المعاناة والنمو الثورية، عبر استلهام الواقع والالتحام به والنهوض بأعبائه ومهماته، الآنية والمستقبلية، والتسلح بما يساعد نظرياً على ذلك، وتطوير هذا السلاح عبر مجريات الصراع الدائر.

مرة أخرى، إن الاستغراق في المزاودات النظرية والاستعراضات الثقافية ـ يميناً ويساراً ووسطاً ـ شي، وهذا الذي سقنا الحديث فيه شيء آخر. وفي معرض للحديث كهذا، ليس بالطبع من مكان للزبد الكثير الذي طفحت به المعارك والمشادات التي شهدتها الساحة هنا، هذا المزيد المتكون من حملات التشهير والتسفيه والتزوير. إننا نتحدث عن ذلك القدر من الجدية الذي أفصحت عنه بعض الأقلام.

والمؤشرات الإيجابية في مستقبل الحوارات والمعارك النقدية والأدبية والفكرية عموماً مرهونة إلى حد كبير بمقدار ما تجعل ذلك الزبد يذهب جفاء، وبمقدار ما نبتعد عن المزاودات النظرية، وبمقدار ما يزداد الالتحام بالواقع العياني.

ولكي تضاء الدعوة أكثر إلى هذه المؤشرات، فإننا قد نعمد في وقت مناسب مقبل إلى المقارنة بين بعض ما جادت به بعض الأقلام من أطروحات ثورية جداً، وبين نتاجها الإبداعي، وكذلك المقارنة بين ما جاءت به أقلام أخرى من أطروحات مماثلة وبين علاقتها مع الواقع الأدبي والنقدي. وأخيراً، فقد نعمد إلى دراسة بعض تلك المؤشرات الصحية النزرة من البدائل الجنينية المطلوبة، ليس للتشاطر عليها، أو لنبرىء الذمة منها، ونحاصرها بالتالي كما فعل كثيرون مقابل سكوتهم عن المد الأدبي والنقدي البورجوازي و"شبه البورجوازي"، طوال عقدين ونيف.

إن قرن القول بالفعل في الأدب، وسواهما، هو غاية الغايات.

* * *

أدبنا ونقدنا بين لا ولا ـ مع خلدون الشمعة.

البعث 20 / 7 / 1977 ـ **دمشق.**

إذا كانت الأطروحة التي تصدى لها غالي شكري منذ سنوات قليلة في كتابه (ثقافتنا بين نعم ولا) لا تزال قائمة، فإن الأطروحة التي تبدو أكثر إلحاحاً اليوم على واقعنا الثقافي هي (ثقافتنا بين لا ولا). ولقد برهنت المعركة الأدبية الأخيرة التي شهدها هذا الصيف، وعلى صفحات جريدة البعث خصوصاً، على أن الأطروحة الأكثر إلحاحاً في الشطر الأدبي والنقدي من واقعنا الثقافي هي (أدبنا ونقدنا بين لا ولا).

فقد بدا أخيراً، وكأن سحب المعركة قد انجلت عن وجود ثلاث لاءات في الساحة، تنتطح للثقافة القديمة ـ وبالتالي للمجتمع القديم ـ ويرفع إحداها خلدون الشمعة، فيما يرفع هاني الراهب الثانية، وأحاول مع آخرين رفع الثالثة.

كما بدا وكأن إحدى هذه اللاءات، وهي الأخيرة، تقدم أطروحات رافضة غير صحيحة، مما جعل الطرفين الآخرين يتصديان للتصحيح، فهل الأمر كذلك حقاً؟

في صدد الإجابة على هذا السؤال تأتي هذه العودة إلى ما كتبه خلدون الشمعة في الآونة الأخيرة حول مسائل "الالتزام، والقيم الفنية، والحداثة، والواقعية، والواقعية الاشتراكية"، وهي عودة ستدقق من جهة في المصطلح النقدي الذي يشكل العماد الأساسي لجهد الشمعة النقدي، كما ستمتد من جهة ثانية لدراسة كتابي الشمعة النقديين "الشمس والعنقاء" و"النقد والحرية".

وبالطبع فتتمة الجواب على ذلك السؤال لن تتأتى إذا لم تكون عودة مدققة أخرى لما كتبه هاني الراهب أيضاً، وهو ما نرجو أن نقوم به قريباً.

* * *

استخدم خلدون الشمعة في سلسلة مقالاته المصطلحات الرئيسية التالية:

المصطلح المقالة

التجريد : خمس ملاحظات في المنهج التجريدي اللاواقعي، البعث، 7 - 6 - 1977 .

الالتزام : تسييس أم تبخيس.البعث ، 14 - 6 - 1977 .

اليمين واليسار: الذين يجعلون اليمين وصياً على القيم الجمالية، البعث، 2 - 8 - 1977.

المجتمع: "تسييس".... و"الذين يجعلون..."، في الموضع المذكور.

المثالية: رد على سامي عطفه وشركاه.البعث ، 16 - 8 - 1977 .

كما إن هذه المقالات وسواها مر على مصطلحات أخرى كثيرة، "كالواقعية والواقعية الاشتراكية، الحداثة..".

إن بعض هذه المصطلحات يبدو للوهلة الأولى مقلقلاً، كما في "التجريد" حيث نحا بالكلمة منحى - عامياً - لا فلسفياً، ولكن جوهر القضية ليس هنا، بل هو في السياق الذي يستخدم به خلدون الشمعة مصطلحاته، حيث تنزاح عنها بعيداً براقع الحيادية "لا الموضوعية" والإطلاقية التي يلبسها إياها عادة. وحيث تغدو في حالة عيانية محددة من مجريات الصراع الدائر: أسلحة، وهذا هو بالضبط ما نراه أخيراً في "المصطلح" عامة.

ذلك أن المصطلح ليس آية منزلة فوق كل صراع، فهو بعد استيفائه لشرطي الدقة والتكثيف، يكتسب هوية محددة من السياق الذي يستخدم فيه. ولذلك لا بد من الخوض في سياق مقالات الشمعة التي سمّت مصطلحاته، كيما نرى "النقد الأدبي" لديه على حقيقته، لا "كأكاديمية" تعلو على الشبهات، بل كحالة من حالات الصراع الاجتماعي في البلاد، وعبر هذه الساحة الشديدة الخصوصية "ساحة النقد والأدب".

في مقالة "تسييس أم تبخيس" ابتدأ الشمعة بإدانة النظام التوتاليتاري الشمولي الذي يخضع كل شيء للسلطة المركزية، والذي أوجد مصطلح الالتزام المشابه للتسييس. وقد تابع الكاتب في بداية مقالته "النقد الأدبي والرقابة السياسية" ذلك.

من الجلي أن الكاتب يقرن هنا بين شمولية الدولة الرأسمالية والدولة الاشتراكية. وهذا ما يقود إلى القول بعمومية الامبريالية في النظامين الرأسمالي والاشتراكي. وإذا كان في هذا القول ما يحتمل أدنى حد من الجدل بين يمين ويسار ويسار متطرف وما أدراك.. فإن ما تابع الكاتب الذهاب إليه لا يكاد يحتمل جدلاً، حين نادى بالالتزام بالمجتمع مباشرة، ورفض الالتزام بالسلطة.

فالذين أطلقوا مصطلح الالتزام في ساحتنا هم، كما عبر بحث حسين مروة في حواره الأخير مع جريدة

السفير (11 - 9 - 1977) أولاء الذين ناصبوا الواقعية العداء منذ مطلع الخمسينات. ذلك أن الواقعيين والاشتراكيين لا يرون التزاماً لدى فلان وعدم التزام لدى علان، فالكل ملتزمون، ولكن بمن؟

إن دعوى الالتزام بالمجتمع لا السلطة، تنطوي على ما يلي:

1 - بتر الجذور الطبقية للسلطة وإلغاء هويتها الطبقية.

وهذا لا ينم فقط عن ميكانيكية في فصل طرفي الجدل الاجتماعي والتاريخي بل إنه يخدم في النهاية مصالح طبقة محددة، ليست بحال تلك التي تتجسد في إلغاء المجتمع الطبقي، وتقويض السلطة.

2 - القول بمجتمع كل الطبقات:

وهذا ليس غفلة عن التاريخ أو قفزة فوقه. فالكاتب يدرك جيداً أن المجتمع طبقي، ولكنه تمييعٌ للصراع الطبقي ومحاولة لإلغائه. ومثل هذه الأيديولوجية الإصلاحية التوفيقية تخدم في النهاية - بل تعبر عن - مصالح طبقية محددة، ليست بحال تلك التي تتجسد في تأجيج الصراع وحسمه، وهو ما يصبو إليه الفقراء الذين لن يجدوا من الانتظار غير المزيد من الفقر.

لقد أخذ خلدون الشمعة على سامي عطفة في مقالته اللاحقة (رد على سامي عظفة وشركاه.. البعث: 16 - 8 - 77) مناقشته التطور الاجتماعي والتطور الفني دون إيضاح المقصود بكلمة المجتمع أولاً.

والسؤال هنا هو لماذا لم يوضح الشمعة نفسه ما يقصد بالكلمة إياها في هذه المقالة؟ ولماذا أجّل هذا التوضيح حتى كان رده المذكور على سامي عطفة "وشركاه"، وهو التوضيح الذي اختلطت فيه الانثربولوجيا بالسوسيولوجيا فراراً من أي ذكر لقوى الإنتاج وللطبقات وما أدراك، مما يتصل بكلمة "المجتمع"؟ ولماذا لم يحلنا الكاتب إلى ثبت المصطلحات الذي ذيل به كتابه (النقد والحرية) حيث نص التوضيح المذكور لكلمة "المجتمع"؟.

إن رد الأطروحة السابقة للشمعة لا يعني بحال تبرير الالتزام بالسلطة أياً كانت، ولكنه كشف عما تنطوي عليه من تعبيرات طبقية. إن الالتزام قائم في الواقع بمصالح هذه الطبقة أو تلك، وقد تكون الطبقة في السلطة أو لا تكون، فهذا لا يغير من واقع الالتزام. والأديب أو الناقد أو الفنان هو معبر، بوعي أو بنصف وعي، وبعفوية أو بنصف عفوية، عن التزامه، والمعركة أخيراً هي بين ملتزم وملتزم.

الوصاية على القيم الفنية :

منذ ربع قرن نصّب بعض الكتاب أنفسهم أوصياء على القيم الفنية والجمالية في وجه "الواقعيين والملتزمين" الذي يعنون بالمضمون على حساب الشكل، كما كانت النغمة تروج، مستغلة أخطاء غير قليلة وقع فيها بعض دعاة الواقعية تحت تأثير الستالينية والجدانوفية اللتين كانتا لا تزالان حاضرتين بشكل ما.

واليوم تعود النغمة إياها.

إن مقالتيّ "النقد والرقابة السياسية" و"الذين يجعلون اليمين وصياً على القيم الجمالية" تجسدان هذه العودة خير تجسيد.

لقد عرج الكاتب في سياق مقالته الأولى على كتاب "الأدب والأيديولوجيا في سوريا"، وسجل أن هذا الكتاب اعتبر الأيديولوجيا السياسية للعلاقات الشخصية أساساً حاسماً من أسس التقييم، متجاهلاً القيم الفنية.

إننا في واقع الأمر لا نعتبر العلاقات الشخصية إلا على أساس أيديولوجي سياسي. ولكن ما الذي جعل

الشمعة مطلعاً إلى هذا الحد على علاقتنا الشخصية بالأدباء الذين تناولهم كتابنا، حتى يقرر ما قرر؟

لا نظن أن الكاتب يريدنا أن نقيم العلاقات الشخصية على أساس أيديولوجية دينية مثلاً، أو على أساس المزاج والعاطفة وحسب. وعلى كل حال فحديث النقد الأدبي هو غير هذا الحديث حقاً. ولكن خلدون الشمعة الذي عرف بترفعه عن الخوض في المعارك الأدبية، وبحرصه على ـ اتيكيت ـ معين حين يخوض، تخلى عن ذلك هذه المرة، ونزل إلى ساحة الصراع بأسلحة شتى. والحق أن هذا وحده بشارة موعدة، فلقد فرض الصراع نفسه أخيراً على الجميع.

طرح الكاتب في هذه المقالة نفسها بعض الأسئلة حول الواقعية والنزعات الفنية الحديثة. وأهم هذه الأسئلة ذلك الذي يدور حول الواقعية: أهي تصنيف أم قيمة فنية وسياسية؟ ومثله ذلك السؤال المتعلق بالنزعات الحديثة في الفن والأدب: أهي رجعية باعتبارها مناهضة للواقعية؟

خلدون الشمعة يسوق الأجوبة التي يرتضيها. فإذا كانت الواقعية تصنيفاً فمن الممكن إذن أن تكون ثمة أعمال واقعية جيدة وأخرى رديئة، أما إذا كانت قيمة، فكل عمل واقعي جيد بالضرورة.

ولكن أليس من جواب آخر حقاً؟ بل قبل ذلك، لِمَ يصاغ السؤال على النحو الذي تقدم؟

ما هو التصنيف المقصود؟ وعلى أي أساس يقوم؟ هل يقوم مثلاً على قيمة فنية أم سياسية؟ (بالطبع لن نتساءل عن الحرص الأزلي على الفصل بين القيم الفنية والسياسية، فهذا من صلب موقف الشمعة).

ترى ألا تجعل مثل هذه الأسئلة الوجيهة من تساؤلات الكاتب حول الواقعية مجرد لعب؟

إن الشمعة وسواه ممن ينافحون الواقعية يفترض أنهم يدركون ـ من قبيل معرفة الخصم ـ أن الواقعية منهج وليست أسلوباً، منهج تفسير ورؤية وبناء هذا الحقل الذي ينشب فيه الصراع: حقل الأدب والنقد، انطلاقاً من المادية التاريخية والجدلية. وإذا كان الأمر كذلك فالواقعية موقف. وقد تكون امتيازاً أو لا تكون، فتلك مسألة غير مطروحة. إلا أن الواقعي قد يكون ذا أسلوب جيد وقد لا يكون. فمن الذي ادعى أن كل واقعي هو نابغة زمانه وفنه؟ ومن ادعى أن الواقعية تعاليم منزلة، إلا إذا كان ثمة حرص ومصلحة ما في استمرار النظر إلى الواقعية من خلال المرحلة ـ والذيول ـ الستالينية والجدانوفية؟ وإذا كان الحديث يجري عن النزعات الحديثة الفنية أو عن الحداثة، فإن الواقعية ينبوع التجديد، ولكنها ليست الينبوع الوحيد. إنها الينبوع المؤسس على فهم محدد للتاريخ والطبيعة والإنسان، ولذلك الحقل الشديد الخصوصية: حقل الأدب والفن. إن الحداثة تغدو في حالة الواقعية عملية تاريخية، فيما هي في حالة البرجوازية معلقة في الفضاء، من رأسها أو من ساقيها، سيان!

لقد تحدث خلدون الشمعة في نهاية مقالته هذه عن الناقد الأدبي الذي يحمل أفكاراً سياسية. فهذا الناقد يقيّم الأدب بشروطه، ثم يتخذ موقفاً ما حسب أفكاره، ولا يفتح دكاناً أيديولوجياً للواقعية، وآخر للفن، حسب تعبير الكاتب.

إن الكاتب يمد هنا تلك الازدواجية المؤذية والرديئة التي مارسها بعض حملة نياشين اليسار أمداً طويلاً. الناقد ـ أو المناضل لدى أولاء ـ يحمل أفكاراً، ويحكّمها مرة، ولا يفعل أخرى. فهو مع هذا النص ـ أو ذاك النظام ـ عملياً، وضده فكرياً، فهل بعد هذا تبريرية أو انتهازية سياسية أو انتهازية ثورية؟

في مقالته الأخرى (الذين يجعلون...) قرر الكاتب أن اليمين في الأدب هو الاتجاه السلفي الذي يرفض الحداثة. فهل هذا صحيح حقاً؟ أو ليس من اليمين في الأدب أيضاً أولئك الذين ينادون بالحداثة والتجديد الفني، عازلين هذه

المناداة عن الصراع الدائر في الزمان والمكان المحددين؟ إن تصنيف الكاتب يقود إلى اعتبار السلفيين وحدهم حزب اليمين، والمحدثين حزب اليسار، إلا أن توزيع القوى في ساحة المعركة ليس كذلك، ولحسن الحظ.

لقد قرن الشمعة في هذه المقالة المكارثية بالجدانوفية، وفي هذا بعض الحق الذي يراد به سواه. إذ ما لبث الشمعة أن أسس على ذلك أن اليمين واليسار يمكن أن يمتلكا أجهزة قمع تقوم بتسييس الكاتب لصالح كل منهما، بدلاً من أن يكون مسيساً لصالح المجتمع أو الأغلبية التي ينتمي إليها انتماء طبيعياً.

إن اليمين واليسار هنا شيء والمجتمع شيء آخر، تماماً كما كانت السلطة من قبل شيء والمجتمع شيء آخر، وتماماً أيضاً كما أن الناقد يحكم فكره السياسي مرة، والقيم الفنية أخرى. إن الأمور "مفصولة" ومعزولة عن بعضها.

وهذه ليست الميكانيكية وحسب، بل إنها النظرة السلبية السكونية التي لا ترى جدل العلاقات والأشياء. إنها في النهاية: المثالية، وبصورة ليست من صورها الحسنى.

أخيراً، تحدث الشمعة أعلاه عن التسييس لصالح أغلبية المجتمع، وهذا تراجع نسبي، وإيجابي، عن التسييس الذي سبق لصالح المجتمع كله. ولكن هل المعيار هو الانتماء إلى الأغلبية أم إلى فكر ومصالح الأغلبية؟ وماذا نقول في حالة أخذنا بمقولة الشمعة، عن الانتماء إلى فكر ومصالح الطبقة العاملة التي ليست في بلدنا أغلبية؟ ثم ما هو الانتماء الطبيعي؟ أهو الانتماء بالولادة؟ أم بالموقع الإنتاجي؟ أم بالوعي؟ أم بتبني المصالح التاريخية والسياسية لهذه الطبقة أو تلك؟

لقد بلغ هجوم خلدون الشمعة على الواقعية ذروته في المقالة التي كتبها بتاريخ 16 ـ 8 ـ 77 بعنوان (رد على سامي عطفة وشركاه، الأدب العظيم تجاوز مستمر للمجتمع) حيث ادعى أن منهج الواقعية الاشتراكية منهج ادبي ظرفي يتبدل مع أنظمة الحكم، واستشهد بكافكا وتبدل الموقف منه.

إضافة إلى كل الردود على هذا الادعاء، فإنه ينم عن أحد أمرين:

* عجز عن استيعاب حركة التاريخ التي طوت الستالينية، وجعلت الواقعية تتجاوز تلك المرحلة، مما يجعل الاستشهاد بكافكا ضد الشمعة وليس له.

* الإصرار على تجاهل وإنكار هذه الحركة ما دامت لصالح الخصم، على الرغم من معرفتها ورؤيتها.

أما ربط الواقعية الاشتراكية بالأنظمة، فهو إلى الهذر أقرب، لأن الكاتب يعرف، كسواه، عطاء هذه الواقعية في البلدان التي تناصب أنظمتها العداء أية نسمة هواء اشتراكية، وما مثل تشيلي ببعيد.

* * *

أدبنا ونقدنا بين لا ولا ـ مع هاني الراهب

البعث 27 / 9 / 1977 ـ دمشق.

في المقالة التي كتبها هاني الراهب داعياً إلى المباشرة "البعث 4 ـ 7 ـ 1977"، يعد الكاتب الدعوة إلى ترك المباشرة سعياً بورجوازياً لتوظيف الأدب في خدمة الطبقة البورجوازية، وتحجيماً لدور الأدباء في الحياة السياسية. ذلك ما كان في الغرب، وذلك ما يروج في واقعنا، وذلك ما يرفضه هاني الراهب، داعياً إلى الإعلان والتصريح والتحريض والعنف، ومفضلاً الكتابة للإدراج إذا لم تسمح ظروف الرقابة والنشر على الكتابة الإيمائية.

جاءت هذه المقالة ذروة لسلسلة من المقالات التي جسدت دور هاني الراهب في المعركة الأدبية والنقدية التي شهدها الصيف المنصرم. ولقد آثرت أن أبتدىء مناقشتي لتلك السلسلة من هنا، لأنني أوافق الكاتب على جل ما جاء في هذه المقالة، بل وأدعي أنني نافحت مراراً عن أطروحتها الأساسية خلال السنوات الثلاث الماضيات.

كما آثرت أن أبتدىء من هنا لأوميء إلى الفارق بين ما يحكم الصراع بين "اللاءات" الثلاث، التي عددت في مقالتي السابقة عن خلدون الشمعة. فإذا كان هاني الراهب قداستهدفني شخصياً، واستهدف كتابتي في أغلب مقالاته المعنية، فإن ذلك لا يلغي حقيقة كون الصراع معه يختلف عن الصراع مع خلدون الشمعة. وهذا القول ليس تكتكة أو ما أشبه. فحين نسمع من خلدون الشمعة أو سواه هذا الذي نسمع من الراهب في دعوته إلى المباشرة، أو حديثه عن الأدب الشعبي.. فإن الأمر يختلف حقاً، أياً كان حجم الاختلاف.

وهذه الحقيقة لا تؤثر في خلافنا الكبير مع هاني الراهب حول مسائل "الالتزام، وملكوت الأدب، والقيم الفنية، وصلة العمل الفني بصاحبه، والمثقف الثوري"، وهي في رأينا أبرز المسائل التي تنطعت لها كتاباته المعنية.

"من المؤكد أن السبب والغاية من دراسة أي إنتاج أدبي أو أي أديب لا يمكن أن يعتبر الالتزام المعيار الأكثر أهمية، إلا إذا أراد النقد الأدبي لنفسه أن يكون سياسياً وحسب، وأن يستمد قيمه النقدية من خارج ميدان الأدب" (البعث 6 - 6 - 77).

هذا ما قاله هاني الراهب في صدد حديثه عن الالتزام. وهو يعيدنا بشكل ما إلى حديث الالتزام السابق لدى خلدون الشمعة. إن فحوى هذا القول تقتصر على الالتزام السياسي. والطبيعة الاحتمالية، لا المدققة، التي جاءت بها العبارات، تنفذ إلى إمكانية الأخذ بالالتزام وتركه.

أما نحن فلن نمل من التوكيد على حتمية الالتزام لدى جميع الأطراف، أياً كانت نسبة وعي هذا الالتزام. كما أن الالتزام ذو طابع سياسي أولاً وأخيراً، وسواء أكان الأمر يتعلق بتنظيم بعينه أم لا، فمثل هذا الأمر لا يعنينا هنا.

لقد أردف هاني الراهب قوله السابق بتأكيد انطلاقي في (منح المكافآت والعقوبات) من مدى الالتزام بالكتابة عن الطبقة الكادحة، ونعت ذلك بالرجعية والعمى الجزئي والكلي معاً!

إنه لمن المسعد أن أعد الكتابة عن الطبقة الكادحة حكماً فيصلاً بين (لا) و(لا). ولكن كي لا يسجل عليّ الجانب الأحاديّ لمثل هذا الكلام فإنني أضيف بأن الكتابة من أجل مصالح الطبقة الكادحة هي المهم، وسواء أكانت الكتابة عن هذه الطبقة أم عن سواها.

أما حديث الرجعية والعمى فهو حديث آخر.

تنقلنا هذه النقطة إلى مقالة هاني الراهب التالية (البعث 13 - 6 - 1977) وتجعلنا نتساءل عن ذلك الذي ادعى أن الطبقة العاملة هي الوحيدة في المجتمع؟ وأن الكتابة عن غيرها خيانة وخالية من القيمة الأدبية والالتزام بالاشتراكية؟

كلا، ليست الطبقة العاملة وحدها في المجتمع، وليست الكتابة - أياً كانت - عن سواها خيانة. إن هوية هذه الكتابة هي التي تحكم على القيمة الأدبية، وعلى الالتزام بالاشتراكية أو بسواها. وليطمئن الخائفون على (الفن)، ففي هذه الهوية، ينزل الفن في القلب.

* * *

يتحدث هاني الراهب عن القارىء العادي، العربي مرة والانكليزي أخرى. ويبدأ مقالته الأولى (6 - 6 - 77) بتقرير عدم استذكار القارىء العربي العادي سوى أبيات معدودة لحسان بن ثابت "شاعر الالتزام"، كما يبدأ مقالته الثانية (13 - 6 - 77) بتقرير عزوف القارىء الانكليزي العادي عن الاهتمام بتناول الأدب من منظر جدلي طبقي مادي تاريخي.

وسواء أكانت هذه التخمينات صحيحة أم لا، فإن الكاتب لَيُحسَدُ على جرأته وثقته في إطلاقها. وإذا كان ثمة من هو وثيق الاتصال كفرد - إلى هذا الحد بالجماهير العادية الانكليزية والعربية حقاً، فإن الدنيا بخير.

إلا أننا نقرأ في مثل هذا الكلام نوعاً من الوصاية على القارىء العادي، وإنطاقاً له، وهذا أمر يكلف في حالة الأديب - والسياسي - الحركة الثورية كثيراً.

من سيرة القارىء الانكليزي العادي ينتقل الكاتب إلى سيرة الناقد الانكليزي الماركسي كيتل، ليبرهن أن هذا الناقد نجح بسبب عدم رفضه للناقد البورجوازي الليبرالي، أو الكاتب البرجوازي.

ترى هل يؤدي بنا تبني ذلك إلى عدم رفض أي كاتب أو ناقد لمجرد كونه رفيق (الكار)؟ أوَ لا ينتهي بنا هذا الدرب إلى تجاوز خصوصية الحقل الأدبي واستقلاليته النسبية، نحو قدسيته واستقلاليته الكاملة، ويجعل بالتالي من الأدب والنقد امتيازاً خاصاً فوق كافة الانتماءات والمواقف والصراعات وسواها؟

بالطبع، وما دمنا لا نهذر، فكلمة الرفض هنا لن تلغي وجود الإنتاج المرفوض. إنها تحديد موقف منه. ولكي نرى وجاهة الأسئلة الخطيرة السابقة التي يفتحها علينا هاني الراهب من خلال توظيفه لمثَل الناقد الماركسي الانكليزي، فإننا ننتقل إلى مقالة أخرى له (البعث 27 - 6 - 77)، يرى فيها أن عالم الأدب يتسع لكل قلم أصيل، دون أن يحدد مفهوم الأصالة هنا. إن عالم الأدب واسع حقاً، ولسوف يدخله شئناأم أبينا كثيرون من الأعداء مثلما يدخله الأصدقاء. ولكن هذه الحقيقة لا تلغي حكماً عدم إمكانية تحديد موقف أو هوية هذا النتاج أو ذاك. إن هاني الراهب يصرح في أكثر من مقالة أخرى (البعث 20 - 6 - 77) فلا يرى أن رجعية فلان أو يمينية علان كافية لرفضه ويقول: "إن رفض أدب الدكتور عبد السلام العجيلي مثلاً لأنه يميني أو رجعي - أو واحد من هذه النعوت الوفيرة - عملية خاطئة. فالعجيلي رائد من رواد الأدب في قطرنا ولا يمكن أن نطيح به حتى ولو أن مرحلته انتهت".

مرة ثانية نعود إلى كلمة الرفض. أهي شطب على كامل نتاج الأديب المعني؟ أم هي فرز دقيق بين ما يصب من هذا النتاج في طاحونة الثورة، وما يصب في طاحونة أعدائها؟ وإذا لم نرفض هذا العمل أو ذاك لأنه رجعي أو بورجوازي أو يميني فلأي سبب نرفض إذن؟ أم أن الرفض في ملكوت الأدب والفن محرم؟ هل نقبل الأدب إطلاقاً لمجرد كونه أدباً؟

إن العجيلي سوف يبقى علامة في نتاج أدبي رفيع، طبقي، معين. ولكن هذا لا يفرض على الآخرين على طول الخط اعتباره يمثل الفعالية الإنسانية التاريخية التي يطمح الأدب الثوري إلى تجسيدها.

إن الحناجر لتصدح في مثل هذا الصدد بمثال ماركس والفن الاغريقي، وبلزاك وسواه. ولكن تلك الأمثلة التاريخية شيء وتوظيف النقد البورجوازي، أو الأدب الرجعي، في حالة عيانية من حالات الصراع الطبقي شيء آخر. إن البورجوازية والرجعية لقادرة بحكم مواصفات خاصة، على إنتاج فن رفيع وأدب رفيع. ولكن مهمة من يسعى لتغيير المجتمع الطبقي أن يعرف ما يخدم قضية التغيير، أن يعرف ما يأخذ وما يدع، وهنا يتحصن سعي

التغيير ضد بعض السحر، وتعطيله للقوى، ولا يكون الرفض شطباً أعمى، بل كما عبرت منذ قليل: فرزاً دقيقاً، وموقفاً واعياً، ومسؤولاً.

إن مثال العجيلي، وقبله وبعده مجمل النتاج السوري في هذه المرحلة يفرض مزيداً من الدقة والحساسية والخطورة في مهمة الفرز والقبول والرفض، وذلك بسبب فورة الاحتمالات والإمكانيات التي تشهدها بل تفرضها ساحة الصراع. إننا لا نتعامل مع نتاج كامل، بل مع نتاج يتكون، ومع ذلك فلا بد من المتابعة. ونحن ندعو إلى المتابعة بدلاً من اتباع أسلوب المحاباة والتبني، كما حصل في حالة زكريا تامر، سواء لدى هاني الراهب أو خلدون الشمعة أو سواهما، فهذا الأسلوب يشلل الصراع ويعوقه، وهذا ما لا تأخذ به (اللاءات) الثورية.

إن هاني الراهب يتحدث عن القراءة الماركسية النظيفة للنصوص، فما معنى النظافة هنا؟ هل من حقنا أن نفهم معناها على ضوء الرؤية التي يدعو إليها "العريضة الاستيعابية" المتعاطفة اللامسطرية المؤمنة بحرية الكاتب في اختيار موضوعاته ويقيناته.

إن اشتراط التعاطف المسبق هنا هو المعادل تماماً لاشتراط العداء المسبق. والموقفان مرفوضان في العملية النقدية (النظيفة). أما دعوى حرية الكاتب في الاختيار والاعتقاد فإننا نحرص عليها حرصنا على حرية تحديد الموقف المناسب من موضوعات أو يقينات الكاتب، أم أن في الكاتب شعرة زائدة كما يعبر المثل الشعبي، فيحق له الاختيار والاعتقاد، ويحرم على سواه أن يوافق أو يرفض، حسب مقتضى الحال؟ وأخيراً ألا تشتمّ من تلك الـ (عريضة الاستيعابية) رائحة استهداف مصالح الجميع، كما عبر خلدون الشمعة بكامل الصراحة، وهنا لا نكون قد وقفنا عند الليبرالية، بل نكون قد قفزنا فوق حواجز جميع الطبقات من أجل ماذا؟

يأخذ هاني الراهب علينا اعتبار العمل الفني معياراً للحكم على شخصية الكاتب وقيمته، وعدم استقراء عوامل تكون المبدَع خاصة، وبالتالي وضع المبدَع على مقياس مصنوع في غير ورشة الأدب: (البعث 13 - 6 - 77).

ترى، إذا لم يكن العمل الفني كافياً لقراءة هوية صاحبه الأيديولوجية، وتحديد قيمته التاريخية - لا لون عينيه أو وجبته المفضلة. فحسب أي معيار تمكن تلك القراءة وذلك التحديد؟

وهل ثمة مقياس نقدي مصنوع في ورشة الأدب وحدها؟ أترانا نعود من جديد إلى مسألة استقلالية الأدب، وهل هي كاملة أم نسبية؟

ليس مؤدى هذا الكلام في المطابقة بين أنا المبدع وأنا بطله. ولا في الفصل المطلق بين الاثنين أيضاً. ترى ما قول هاني الراهب في دراسة جورج طرابيشي الأخيرة (شرق وغرب - رجولة وأنوثة) حين يصل إلى توفيق الحكيم عبر محسن بطل (عصفور من الشرق)، أو يصل إلى فؤاد الشايب عبر حسن بطل (يولاند)، إلى آخر الدراسة؟

وأخيراً نصل إلى تعريف هاني الراهب للمثقف الثوري في واقعنا (البعث 27 - 6 - 77) والذي بدا فيه هذا المثقف منتمياً في النادر إلى العمال، رغم انحداره غالباً منهم أو من الفلاحين. كما بدأ يعيش عيشة وجودية في المكاتب الصحافية والمستودعات اليسارية، يهاجم كل ما هو غير يساري في الكتابة.

هذه الصفات ترسم صورة المثقف البوهيمي في سلوكه، والبورجوازي في فكره، وهو بطل رواية هاني الراهب "شرخ...".

ولكن المثقف الثوري مسألة أخرى، يتوازن فيها الوعي بالممارسة، ويقدم الواقع لها شواهد حية، لا نماذج

مفصّلة ونهائية، كما يقدم بعض النتاج الأدبي شواهد أخرى فيها من الصحة قدر موعد، وإلا لماذا كتب هاني الراهب نفسه "ألف ليلة وليلتان"؟

إن الخلاف مع هاني الراهب في مسائل الالتزام والقيم الفنية وملكوت الأدب وصلة العمل الفني بصاحبه والمثقف الثوري، ليتضاعف بسبب الأسلوب الذي رأيناه يسم مقالاته، والذي قرأنا بعض ملامحه في وقت سابق وفي هذا المكان نفسه.

إن الاجتزاء أو التشهير أو ما شاكل لن يغني الصراع بحال. والمسائل المذكورة مع المسائل التي ناقشناها في المقالة الماضية مع خلدون الشمعة، وسواها مما هو جدير بالنقاش، هي التي ستحكم أخيراً بين اللاءات المرفوعة، والتي قد تُرفع، وهي التي ستقرب أو تباعد بينها، وستكرس أو تلغي بعضها، حسب الجذرية والجدية في الطرح، وحسب الانجسام مع مجمل قضية التغيير الثوري للبلاد. ولا ريب أن أسلوب التعامل هو من هذا كله في الصميم. أم أن الأسلوب مهم في الأدب فقط؟

* * *

الياقات البيضاء والزرقاء في النقد

جيش الشعب 29 / 11 / 1977 ـ دمشق.

أكثر من ناقد محلي بذل جهداً غير قليل خلال السنوات الأخيرة كي يبرر تجاهله للواقع الأدبي والنقدي، أو ضعف صلته بهذا الواقع، والتيمم - من ثم - شطر الأعلام المشهود لهم سلفاً، أو شطر النقد الغربي. وكما هو معروف فقد تنوعت وتفاوتت المبررات التي ساقها هؤلاء: من ضرورة التنظير أولاً، إلى ضحالة ما في الواقع ولا أهليته، إلى، إلى...

على أن آخر وأطرف ما سمعت من تبريرات للابتعاد عن الواقع الأدبي والنقدي السوري، والتحليق بعيداً في التراث، أو الخارج ـ الغرب تحديداً ـ أو الأعلام المضمونين، هو ما جاء على لسان أحد النقاد الذين جربوا مرة أو مرتين أن يحتكوا بالواقع الراهن، فكان أن أصابهم جراء ذلك بعض الأذى، وبات هذا الأذى حجتهم الدامغة في نفض اليد من سلبيات الواقع، والعودة الملهوفة إلى النظافة والأمان والراحة والربح الذي يحققه ما ذكرنا من التحليق بعيداً.

هذا الناقد ـ وربما يكون له أكثر من شبيه في الساحة الأدبية وفي سواها ـ كان يتوقع أن يسبّح الناس بحمد ما كتب، وأن يجازوه أحسن جزاء، ولكنه بوغت بمن يعارضه جزئياً أو كلياً. وبوغت بمن يهاجمه ويقلل من شأن ما كتب. وقد يكون في هذه المواجهات التي تحصل للناقد المحتك بالواقع عامة ما يجرح، وما هو غير موضوعي، وما هو مثبط للهمم، ولكن هل يكفي ذلك للتعلل بالابتعاد عن الواقع، ومجاراة المثل المعروف "أبعد عن الشر وغن له"؟

إن ورم الذات عند مثل هذا الناقد يزين له ما يكتب، ويعده بأطيب الوعود. ولكن الأمر ليس كذلك، أو ـ ليس كذلك دوماً. فمن يكون جاداً في احتكاكه بالواقع، مهموماً به، سوف يوطن نفسه أولاً بأول على ثبات هذا الاحتكاك. ولا ينبغي أن ينام على أحلام التسبيح والتمجيد المأمول، حتى لا يفيق مخيباً، ويرتد سريعاً، أسوأ مما كان قبل أن يتنازل ويشرّف ويحتك بالواقع.

إن احتكاك الناقد بالواقع يفرض عليه أن يتخلى عن الياقة البيضاء المنشاة المبيّضة، ومن دون ذلك لن يخرج - شخصياً - ولن نخرج معه بما يسمن ولا بما يغني من تشريفه إلى ساحة الحياة الأدبية والنقدية والفكرية في هذا البلد.

* * *

الإبداع والتجنّس

الملحق الثقافي لجريدة الثورة 10 / 2 / 1977

ماذا تعني الدعوة إلى تحديد هوية العمل الفني أو الأدبي، وتمييزه من بين سائر الأجناس الشرعية، وذلك قبل أية خطوة في العملية النقدية؟

وكيف يكون هذا التحديد وذاك التمييز؟ كيف تكون القراءة في هوية العمل الفني أو الأدبي؟ هل نبحث عن علامات فارقة محددة سلفاً لهذا الجنس أو ذاك حتى يجوز بالتالي أن نتعامل مع النص، أياً كان شكل ومدى هذا التعامل؟

إن التجزيء الصارم بين مراحل العملية النقدية، والذي يجعل تحديد الجنس فاتحة الفواتح، لا يقتل فقط العمل الأدبي أو الفني، بل هو يقتل العملية النقدية نفسها، ويجمد نظرية الأجناس - وما أدراك ما نظرية الأجناس - في ثوبها الراهن، ويكسبها صفة التقديس، بكل ما يعنيه التقديس من تحريم وحسب.

* * *

ليس كل من خرج على أعراف الأجناس الأدبية مبدعاً حقاً. فقد يكون الخروج جهلاً، أو عجزاً، لكن ذلك ليس القاعدة. وهو لا يعفينا من مواجهة الإشكال الحاد بين الإبداع الحقيقي وبين نظرية الأجناس، والتي يرفدها ذلك الإبداع الدفاق من خلال تمرده عليها، ويطورها من خلال خروجه عل حدودها وأعرافها الشرعية السائدة.

إن تحديد الأجناس الأدبية والفنية عبر مراحله العديدة لَهو إنجاز إنساني عظيم لا يمكن القفز فوقه ولا الاستهانة به، مثلما لا يمكن في أية حالة إبداع أخرى، لا القفز ولا الاستهانة بالمعطيات التاريخية المنجزة. لكن التسليم بذلك ينبغي ألاّ يتحول إلى مصادرة على العمل والإبداع. فالأجناس ليست في النهاية سوى ما رؤي من مجمل نقاط التماسّ بين أعداد متنوعة ومتراكمة من الآثار الإبداعية. والأجناس بهذا المفهوم لا تفتأ تغتني ما دام العطاء قائماً. ولا يمكن أن تستحيل إلى كهنوت، وتجعل من الناقد قيوماً في دوائر النفوس والأحوال المدنية، يقطع التذكرة الشخصية للعمل الجديد قبل أن يسمح له بعبور المراحل التالية في العملية النقدية.

* * *

هذه ثلاثة نماذج، تجسد أيما تجسيد الإشكال الحاد بين الإبداع والأجناس:

الأول عربي من فلسطين، إنه (الوقائع الغريبة) لاميل حبيبي.

والثاني من الاتحاد السوفياتي، إنه (داغستان بلدي) لرسول حمزاتوف.

والثالث من ألمانيا الغربية، إنه (جمالية المقاومة) لبيتر فايس.

* * *

في الحوار الذي نشره الملحق (العدد 41) مع بيتر فايس، نقرأ عدة تسميات لآخر عمل لهذا الكاتب - ويبدو أنه الأهم.. فمرة نقرأ (رواية جمالية المقاومة)،ومرة (كتاب جمالية المقاومة)، والكاتب والمحاور متفقان في سياق حديثهما على أن عمل فايس ليس رواية بالمعنى المألوف. فهو يعتمد على المقال - خصوصاً في بدايته - وهو سيرة ذاتية، وهو سيرة نصف ذاتية، وهو رواية سياسية - معذرة من الذين يتحسسون من هذا المصطلح ..

* * *

وبعد بيتر فايس، لنقرأ هذا المقطع من (داغستان بلدي). كتب رسول حمزاتوف: "سيقول لي بعض المحررين والنقاد: هذا الذي كتبت ليس رواية، ولا قصة، ولا أقصوصة، بل نحن لا نعرف ما يمكن أن يكون.

ويقول محررون ونقاد آخرون: إن ما كتب هو هذا أو ذاك أو أشياء أخرى.. أما أنا، فلا أصر على إعطاء هوية لما أكتب.

عمّدوا بالاسم الذي تختارونه ما سوف يخطه قلمي. لست أكتب لكي أوافق واحداً من القوانين الكنسية التي وضعتموها، ولكنني كتبت لألبي نداء قلبي. والقلب لا يعرف قانوناً، أو على الصحيح: إن للقلب قوانينه التي لا تناسب الناس جميعاً".

* * *

ترى هل كان على حمزاتوف أو فايس أو حبيبي أن ينتظروا إلى ما شاء الله على أبواب دوائر النفوس النقدية، حتى يتقرر ما إذا كان أي من أعمالهم رواية أم سواها؟

وهل علينا أن ننتظر الانتهاء من قطع التذكرة الشخصية - النقدية قبل أن يحق لنا أن نتقصى أو نسبر جوانب أي من تلك الأعمال، الفنية منها أو الأيديولوجية أو أو..؟ إننا إن فعلنا، فسوف يسبقنا القارىء والكاتب، سيسبقنا الفن والنقد، سيسبقنا التاريخ.

إن تحديد هوية العمل المنقود وتمييز جنسه ليس أحجية ولا سراً مما يجعل النقد محاطاً بهالة، بل يحيله إلى إرهاب مُصلَت على رقاب المبدعين. كما إن هذا التحديد، هذا التمييز، لا ينبغي أن يتحول إلى مهرب مزوّق للناقد العاجز عن الغوص في كنوز الأعمال الثمينة. ولا يعني هذا الكلام بأي حال التقليل من أهمية معرفة الجنس المنقود، كجزء من العملية النقدية، أو كمساعد على نجاح هذه العملية، وليس كمفتاح سحري أو كلمة فاصلة. فهلا وضع بعض المشتغلين هنا في النقد - ممن لا يفتأون يمارون - هذه الحقائق نصب أعينهم، وهم مكبون على التنظير أو التطبيق؟

* * *

الديكورات الأدبية الرسمية

السفير 2 / 11 / 1979 - بيروت.

تحت شعار "دور الأدب العربي في مواجهة التحديات الراهنة" ينعقد المؤتمر الثاني عشر للأدباء العرب في دمشق. وقد اقترح معدّو المؤتمر - كالعادة - صيغاً فضفاضة للتحديات الراهنة، أستثني من ذلك العنوان الأول

(إشكالية دور الأدب العربي السوري)، وآمل أن أقدم فيه مداخلة خاصة، وفي وقت غير بعيد. ولكن بعيداً عما حُدد للمؤتمر، فبين أكثر التحديات الراهنة للأدب العربي تبرز سيرة هذه المؤتمرات التي تنتقل من عاصمة إلى عاصمة، ومن ضيافة إلى ضيافة، ومن سطحية إلى سطحية، في محاولة متصاعدة لاغتصاب الوجه التاريخي، والدور التاريخي، للأدب العربي.

في فترة الخمسينات الزاخرة ولدت رابطة الكتاب السوريين التي ما لبثت أن تحولت إلى رابطة الكتاب العرب، وكانت الخطوة الأولى نحو مؤتمر الأدباء العرب الأول، مجسدة التوجه القومي والتقدمي في الحقل الأدبي، والتعبير الأدبي عن النهوض الشعبي آنئذ.

بيد أنه كما جرى في الحقول الأخرى جرى في الحقل الأدبي. فقد شهدت الستينات والسبعينات ما شهدته من حروب وهزائم وانقلابات وتكونات طبقية جديدة وتزويرات ثورية. وشهدت أيضاً تحول تلك المبادرة الأدبية الأولى إلى كليشة رسمية، فارغة ومخادعة، كما أكدت سيرة مؤتمرات الأدباء، مرة بعد مرة، ومرة أكثر من مرة، وابتداء من التكوين القاعدي لهذه المؤتمرات، والذي أعيد ترتيبه بنسب متفاوتة، ولكن باتجاه عام، هو اتجاه الإلحاق بالأنظمة، والتفريغ من الجدية، والتسطيح، وتعطيل الفاعلية، وبالتالي: التحول إلى قطعة لامعة حيناً، وكابية غالباً، من قطع الديكور التقدمي أو العصري الذي دفع ثمنه الوطن العربي غالباً، وربما أفدح مما دفع كثمن للديكور الرجعي الصريح. ولعل هذا الوطن سيظل يدفع ذلك الثمن إلى أمد لا يبدو قصيراً.

وقد يكون من المهم أن أسارع إلى التوكيد على أن الأدباء الذين يجدون أنفسهم في قطيعة متنامية ومتجذرة مع سائر الديكورات، وملتحمين بشكل أو بآخر مع الجذر الشعبي، لا زالوا متخلفين عن الحركة الشعبية العربية في مسألة القطع مع الديكورات، وتلمس البدائل الخاصة بهم، على الرغم من كل ما يمكن أن يقال في مسألة التلمس الشعبي للبدائل، هذا من جهة، والمدى الذي قطعه أولاء الأدباء في إنتاجهم من جهة أخرى. فالحركة الشعبية العربية طلّقت منذ أمد غير قصير التعبيرات المغتصبة، وقد تتوج الطلاق في هذه العزلة القاتلة التي تكاد وحدها أن تخنق تلك التعبيرات. كما أن هذه الحركة راحت تتلمس تعبيرات جديدة مما انعكس مباشرة في خطوط جديدة لبعض القوى، أو انقسامات بعضها الآخر، أو ولادة أدوات جديدة... ولست أغفل في هذا السياق عن العوامل التاريخية الأخرى، والتي كان لها دور ما في صنع ذلك كله، بدءاً من تركيب بعض القوى، إلى قيادات بعضها الآخر، إلى محاولات المغتصبين المتسلطين والمزورين توليد تعبيرات مخادعة، فرغم ذلك كله، بدا التلمس الشعبي العربي للبدائل، وهو يتواصل بجدية قد لا تتناسب مع حجم التحديات المصيرية، إلا أنها تؤشر، وتدفع قدماً.

أما على المستوى الأدبي فلا زال عدد غير قليل من الأدباء الذين حددوا مواقعهم ـ عبر نتاجهم أولاً، ثم بممارساتهم ـ خارج الديكور الأدبي الرسمي، لا زالوا غير قاطعين تماماً مع ذلك الديكور، ولأسباب مختلفة. ومن هنا ينبغي ألا تباغتنا أو تربكنا ملاحظة تواجد بعض الأسماء أو الهيئات في هذا المؤتمر أو ذاك، في الوقت الذي ينتظرها فيه مكانها بعيداً. وتكتمل الحلقة بعدم تلمس أولاء الأدباء حتى الآن للبدائل، أياً كانت محاولة التلمس أو أشكال البدائل. ومن هنا يأتي القول بالتخلف عن الحركة الشعبية، رغم الانحسار، والتشرذم والعجز والاغتصاب.

ما الحيثيات التي بين يدي المؤتمر الحالي في دمشق بعيداً عن المستلزمات الرسمية المكرورة؟ هل نجد ـ على

طريقة المؤتمرات ـ ما يتعلق بالقضايا العامة، وظرف المؤتمر، وما كتبه بعض المؤتمرين أنفسهم، أو بعض (خوارج) الأدباء، ابتداء من الأوضاع الداخلية لكل قطر (وأعدد مثلاً: التشكل الطبقي الجديد باتجاه الرسملة، وحدة التراب الوطني والحروب الأهلية، علماً أن العنوان الثالث في برنامج المؤتمر هو مفهوم الأرض في الأدب العربي الحديث)، ووصولاً إلى المسائل الأكثر عمومية: فلسطين اليوم، الديمقراطية والقمع، التراث والدين، التمركس، النقدية كموقف وأدوات وإنتاج... الخ؟

ثمة حيثيات هامة وكثيرة تحيط بالمؤتمر شاء أم أبى، وسواء أوجدت لها سبيلاً إلى طاولاته أم لا. ولعلي أستطيع تحديد بعضها فيما يلي، بعد العناوين العريضة السابقة:

1 ـ الهجوم المعاكس على الثقافة، الذي يشنه بعض صانعي الديكورات الرسمية، كما ظهر مثلاً في حقل الترجمة أو الكتابة الاقتصادية أو الروائية أو التاريخية أو في اللغة أو في التنظير... إن الحركة الشعبية العربية قد شكت ـ فيما شكت ـ من جهل العديد من رؤوسها في الماضي.

2 ـ ليس من المبالغة أن يفقد المرء على أبواب القرن الحادي والعشرين، توفّرَ أدنى حقوق الإنسان في الوطن العربي. وقد باتت هذه الحقيقة تلح على وجدان الجميع في الآونة الأخيرة، مما انعكس في الكتابات الكثيرة، ومن أوساط كثيرة، عن الديمقراطية والقمع. وما دمنا في دائرة الأدب، فإننا نسأل مؤتمر الأدباء الحالي عما يفعله قبل كل شيء من أجل لائحة حقوق الإنسان في دائرة عمله الضيقة: الأدب؟ ماذا يفعل بشأن الكاتب الذي يعتقل بسبب قصة أو مقالة أو مسرحية أو بحث، يناوش فيها على استحياء، وبخوف، موضوعاً عاماً مما بات يلح على وجدانه كمواطن في هذه المرحلة، أو على وجدان الجماهير؟ ماذا يحل بالكاتب الذي يتناول خارج النظرة الرسمية ـ خروجاً جزئياً أو كلياً ـ الصراع العربي الاسرائيلي، أو الصراع الطائفي (لاحظوا: الموضوع السادس للمؤتمر هو الأدب الانعزالي في الوطن العربي) أو سوى ذلك؟ ماذا يفعل المؤتمر بشأن الأديب الذي قد يمارس العمل السياسي، فتقوده قدماه إلى السجن حتى أمد غير معلوم، دون أن يخضع حتى لمحاكمة شكلية؟ ماذا يفعل المؤتمر بشأن الأديب الذي يعتقل إذا ما سُدت في وجهه سبل النشر الرسمية، فسعى إلى تعميم نتاجه بالطبع على الآلة الكاتبة مثلاً؟

ولكي نهوّن الأمر أمام المؤتمر نترك الأسئلة المحرجة السابقة، والتي تحتاج إلى وقائع، يستميت التزوير في طمسها، لكنها موجودة وصارخة رغم كل شيء. نترك ما سبق، ونأتي إلى الأشكال الأخرى التي أبدعتها الأدمغة القمعية الخصبة، والتي تحتال على الأمم المتحدة وحقوق الإنسان، فتتدخل بلطف في هذا البحث أو تلك المقالة. لتحذف هنا وتضيف هناك، أو تطبع من نص ما تطبع دون أن توزع، أو تُصدر بين حين وحين قراراً شفهياً ـ ونادراً ما يكون تحريرياً ـ بمنع فلان أو علان عن الكتابة، أو منعه من السفر، أو منعه من إلقاء محاضرة، أو المشاركة في ندوة، أو تجمد عضوية ما في هذه الهيئة النقابية الثقافية أو تلك، أو تمنع الكتاب عبور الحدود، وقد يصل الأمر حد الترغيب والترهيب بالعمل كمخبر؟ أجل، هذا أيسر ما يواجه الأديب العربي في وطنه الكبير، فأين هو المؤتمر الحالي من الأديب العربي ومن الوطن العربي الكبير؟

3 ـ لقد بلغ السيل الزبى. إن الاعتقال أو المضايقات الأخرى ليست الأسلوب الوحيد. مرة أخرى: إن الأدمغة القمعية خصبة، وكما تجيد التخلف تجيد التحضر. إنها قد تستبدل أو تزاوج الأساليب السابقة بإغراق السوق بكل ما هو سطحي ومبتذل ـ لعلنا لم ننس بعد المحاولات الحثيثة لإحياء رم الشعر العمودي في العام

الماضي - وثمة نظريات، ومسلسلات، وإغراءات مالية، ثمة أزلام ثقافيون يسلطون على القرارات والوفود، ثمة العناوين المطاطية للمؤتمرات أيضاً، ثمة أزمة التعليم التي تتفاقم وتتضافر مع أزمة الأمية، ثمة الحقول المحرمة على الكتابة، ثمة التشوبه المريع في الجامعات.

تلك حيثيات تحيط بالمؤتمر الحالي للأدباء العرب كما ذكرت، وإن لم تجد طريقها إلى طاولاته النظيفة. وهي حيثيات في أية محاولة لتلمس البديل أيضاً. والفارق كبير بين أن نغض الطرف عما حولنا وبين أن نواجه. الفارق كبير بين أن نمد إلى ما حولنا بعض الأصابع الشمعية والعلقية، وهو ما قد يحصل، وبين أن نواجه. إن الوطن العربي يشهد (بحمد الله) مؤتمرات رسمية كثيرة، من كل نوع ومن كل مستوى، ولقد آن الأوان للذين لا مصلحة لهم في ذلك أن يتلمسوا سبيلهم، وقد يكون هذا الحوار حول المؤتمر الحالي للأدباء، شراعة ما.

* * *

مهلاً أيها المنظرون

البعث 29 / 4 / 1984 ـ دمشق.

ثلاث مسائل لا بد من التشديد المستمر عليها في الحقل الثقافي عامة. الأولى تتصل بأولوية التسلح النظري، والثانية تتصل بأهمية الممارسة التطبيقية، أما المسألة الثالثة فعنوانها عدم التسرع والاستسهال في التنظير.

والمسائل الثلاث تلك شروط لازمة من جملة شروط المساهمة الفعالة في الإنتاج الثقافي والحياة الثقافية. وهي تكتسب في مثل حالتنا وزناً إضافياً حيث تسود الطحالب الثقافية ويتفشى الجهل الدعي وتُهدر إمكانيات واعدة كثيرة في زحمة المجرى المعقد الذي طال سلوكنا له، وسيطول أيضاً للخروج من وهاد التخلف إلى أفق الحضارة والإبداع.

وإذا كان السائد لدينا بعيداً عن تلك المسائل الثلاث، بنسب متفاوتة بالطبع، فإن المؤدى واحد، ألا وهو مضاعفة الإرباك والتشتت الذي تعاني منه الحياة الثقافية، وكذلك حرمان الإنتاج الثقافي من عناصر الإغناء والإنارة والنقد والدفع.

* * *

لقد ظهر في هذه الصحيفة خاصة ومنذ عدة شهور حتى الآن العديد من المقالات تحت عناوين باهرة وخطيرة، فمن نظرية الأدب إلى نظرية الرواية إلى سواهما. وعلى نحو أقل كان الأمر في الدوريات المحلية الأخرى، حتى جاءت بعض المقالات والمداخلات في جريدة تشرين منذ عدة أسابيع. وإذا كان بعض تلك الكتابات قد تواضع وتحدد بتلخيص مسألة نظرية ما أو شرح مسألة أخرى، وإذا كان بعضها أيضاً سعى إلى أن يجرد واحدة أو أكثر من زوايا المشهد الثقافي وينظّر له، فإن الكثير من تلك الكتابات قد سرح على هواه. وخاصة لدى أولئك الذين تنطعوا للشعر أو للرواية أو للقصة. ولم يكتف بعضهم بالكلام على المستوى المحلي بل ترك قلمه يشطح في المستوى العربي والعالمي.

وسأحاول هنا متابعة عينة من هذه "المسلسلات النظرية والتجريدية" قدمها الصديق سمر روحي الفيصل في

الرواية السورية خاصة، والرواية عامة. ولست أجد ما أبدأ به هذه المتابعة أفضل من الدعوة الحارة إلى المزيد من التواضع والتبصر قبل الإقدام على عمل من هذا القبيل. فالأمر ليس بالسهولة التي نرى وليس بالقفشة الصحافية ولا المقالة العابرة أو المداخلة العصابية. كما أنه ليس تقديساً للعمل التنظيري ولا تحريماً ولا تعجيزاً. إنه في الأساس احترام للعلم وللعقل وإحساس بمسؤولية الكلمة ونشدان لدفع العجلة الثقافية قدماً في مسارها المعقد الصعب بعيداً عن الهدر الكثير والإرباك الأكثر.

لقد كتب سمر روحي الفيصل خلال شهر مضى أكثر من مرة عن الرواية السورية، والرواية الواقعية، والرواية التقليدية مجرداً لتاريخ الأولى ومبادىء الثانية والثالثة.

وقوله في الأخيرتين جاء من أجل قوله في الأولى، حيث سبق له أن قدم كتاباً كبيراً منذ عدة سنوات، وما فتىء بعده يمارس النقد التطبيقي في النتاج الروائي السوري المتتالي. وإذا كان موقع الكلام على الشيات النظرية المبثوثة في كتاب الناقد ودراساته التالية ليس هنا، فإن الكلام حول ما كتبه خلال شهر مضى ليس معزولاً عن تلك الشيات، سواء عبّرت عن الزاد النظري للكاتب أو عن محاولة التجريد لما مورس في النقد التطبيقي. ولست أنكر أنني قد توخيت خيراً حين بدأ سمر مسلسله الأخير، مؤملاً أن أجد خلاصة ما لجهده التطبيقي خلال عدة سنوات، وتوفيراً كافياً للزاد النظري الذي قد يعذر صاحبه إذا ما تجلى في البدايات مفتقداً الاتساق وشاكياً من بعض الثغرات ولكن إلى متى يجوز أن يستمر ذلك؟ تراني أستبق الحديث إن أعلنت خيبتي فيما توخيت؟

* * *

يؤكد سمر روحي الفيصل أن الروائي السوري لم يدرس الواقع ولم يتعرف حياة الناس فيه. ويضع ذلك شأن غالب قولاته التنظيرية في مقالاته الأخيرة في عبارات جامعة مانعة كأنما لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها، وهي لهجة لم تعرف في كتاباته السابقة. إننا هنا أمام حكم قاطع، لكن الكاتب نفسه يؤكد بعد قليل أن الروائي السوري قد اختار البيئة الشعبية وغرق في التفاصيل الاجتماعية والطبيعية ويعد من ذلك الأحياء الشعبية في المدن وعلاقة الفلاح بأرضه وتوزع القوى البشرية وسمات الصلات الأسرية وتقسيم العمل وطرائق اللهو والحكم وأساليب الحرب والسياسة.

والسؤال الآن : إذا كان الروائي السوري قد فعل ذلك كله، فهل يصح الحكم بعدم دراسته للواقع وتعرفه حياة الناس في هذا الواقع؟ أم أن كل تلك التفاصيل ليست من الواقع في شيء؟ وإذا صح القول بإقبال الروائي السوري على كل تلك التفاصيل فهل يحق لصاحبه من بعد أن يحكم بمجافاة مضمون الرواية للواقع السوري، وهذا ما ذهب إليه في "تجريد آخر" وفي "تنظير آخر"؟

في موقع تال يذهب سمر روحي الفيصل إلى أن الروائي السوري قد ابتعد ابتعاداً كاملاً عن العالم الداخلي للشخصيات أو للبطل. ثم يعترف بعد سطور أن ثمة اهتمام ضئيل بتحليل العالم الداخلي. وفي مقالة أخرى "البعث 2 - 4 - 84" لا يفصلها عن الكلام السابق شهر واحد يرى أن من حق الروائي التقليدي أن ينظر لشخصياته من الخارج أو من الداخل. فهل يفهم من ذلك أن هذا الحق محرم على الروائي غير التقليدي؟ وهل يشمل ذلك الحكمَ بالابتعاد عن العالم الداخلي عند الروائي التقليدي أم سواه؟ وقبل ذلك وبعده كيف يمكن للقلم أن يسجل ذلك القول الحاسم ثم يخلخله إن لم ينقضه بعد سطور؟

ويذهب سمر روحي الفيصل أيضاً إلى أن البناء الروائي في الرواية السورية يقوم على تفصيلات واقعية لا

يربطها الروائي بالمجتمع الروائي، فتبقى حيادية. وفي موقع قريب يرى أن الأدوات الفنية ليست إلا أشياء حيادية، فماذا يعني ذلك؟ ماذا تعني هذه الحيادية هنا أو هناك؟ إن الكاتب ليصدح عالياً بجدلية علاقة الشكل والمضمون، فهل الشكل غير الأدوات الفنية؟ وهل الحيادية هي الجدلية؟

إن الاستمرار في طرح مثل هذه الأسئلة على محاولات الفيصل الأخيرة التنظيرية البالغة التواضع والتناقض، يبدو أقرب إلى المماحكة المجانية، ذلك أن الجدية العلمية تكاد تكون غائبة عن تلك المحاولات. فحجم التناقض بين سطر وتاليه أحياناً يجعل المرء يتشكك في ذاكرة المقالة أو المقالات. ومثال ذلك "المزاودة" على الرواية السورية وعلى الواقعية بجدلية الشكل والمضمون. فتمسك الرواية المعنية بهذه الجدلية يقود حسب الكاتب إلى تبعية الشكل للمضمون. أما كيف يكون ذلك فسره مستتر ولكنه غير مكنون بالدر.

لست أدعي أن ما كتبه الفيصل خال تماماً من أية خلاصة أو إشارة نظرية متسقة، ولا أقول صحيحة أو غير صحيحة، لأن ما ينبغي التشديد عليه باديء ذي بدء أن يقدم المتنطع لمثل هذه القضايا سياقاً علمياً ما، نصاً متناسقاً، لا سلسلة متناقضة ولا خليطاً من الأشتات التي لا تصنع بحال من الأحوال موضوعية موهومة وزائفة "تنطوط" فوق المناهج والمبادىء والمذاهب الفلسفية والنقدية لترضي الجميع بوشاح علمي مزيف. لقد شخّص الفيصل الضعف الفني في الرواية السورية وعاد به إلى تعويل الروائي على الإبداع الذهني، وهو هنا يلامس وإن من بعيد مسألة هامة، لكنه لا يلبث أن يردف تلك الملامسة بأن الروائي السوري لم يستمد من الواقع مضمون روايته - على الرغم من كل ما سبق أن قاله كما رأينا قبل قليل. ولكي يشرح الكاتب كلامه يقول إن الروائي لم يصور الواقع بأشكال من الواقع ذاته، بل صور الواقع الذهني بأشكال من الواقع الذهني. وقد يكون في الشطر الأخير من هذا الشرح من الوجاهة ما فيه، ولكن ما هي أشكال الواقع تلك التي لم يصور بها الروائي الواقع ذاته؟

هذا ما يتركه الكاتب لغزاً في عداد "ألغازه النظرية" الوفيرة. ترى، كم في أي شكل فني من التجريد ومن الذهنية؟ وكم فيه من الواقع؟ وهل يكفي أن نزاود على الواقعية بهذه الطريقة لنسجل عليها هذا المأخذ أو ذاك؟ وماذا تفيد العملية النقدية والإنتاج الروائي والواقع الثقافي عامة من مثل ذلك كله؟

إن المساهمة النظرية في أي حقل ثقافي شديدة الإحالة على الفلسفة، على طريقة صياغة الأسئلة والأجوبة وعلى صلة الأسئلة والأجوبة بالحقل المبحوث وبغاية العمل ككل. إنها شديدة الإحالة على صياغة المفاهيم والأنساق، على المنطق، وذات صلة عضوية بالتركيب. وهذا كله يفترض أساساً خبرة معمقة في الحقل الذي تتنطع له المساهمة النظرية. ولعلي لا أذهب بعيداً إن شخصت علل مثل تلك المحاولات التي قدمها حتى الآن سمر روحي الفيصل بتواضع الوضوح النظري وضبابية المفاهيم فضلاً عن إنشائية اللغة وفقرها الاصطلاحي. والتجريد والتنظير من هذه الناحية هو تحد لغوي قائم بحد ذاته. ومن هنا أسمح لنفسي بدعوة الصديق الفيصل الذي عرفته دؤوباً إلى التريث في ولوج هذا الميدان الوعر.

لقد ظهرت منذ عدة سنوات محاولة تنظيرية ما لمحمد كامل الخطيب تتناول القصة القصيرة عامة وفي سورية خاصة، وذلك في كتابه "السهم والدائرة".

ولقد حفلت تلك المحاولة بالخلاصات التجريدية التي تفتقد مصداقيتها في حقلها المعني. كما توافرت على جملة من الأحكام المتناقضة. ولكنها جاءت على كل حال أقرب ما تكون إلى نسق متكامل يعلن عن نفسه بعجره وبجره. أما في حالة سمر روحي الفيصل فيبدو الأمر أشتاتاً مساقة بجزافية تُحسد على جرأتها. والحق أن

التنطع لمثل هذا الميدان يحتاج إلى جرأة عالية، لكنها جرأة العلم المكابدة، والتي تعني في وجهها الآخر أقصى درجات التواضع.

* * *

وبعد، فإذا كان أغلب الكلام قد دار على كتابة سمر روحي الفيصل، فإن دعوة العنوان تخاطب آخرين كثيراً من محمد كامل الخطيب إلى حنا عبود ويوسف اليوسف ومحمد جمال باروت... وصولاً إلى المساهمات التي تتصل بهذا الكلام بسبب أو آخر والتي تطلع بها جريدة تشرين، وخاصة على يد هاني الراهب، ومهلاً أيها "المنظرون".

* * *

بعض الأصدقاء الألداء: القارىء والكاتب

البعث 10 / 6 / 1984 - دمشق.

ثمة بين الأصدقاء من تنطوي علاقاتهم على (نوع) من العداوة، تيسر لفهمه تلك الصفة المألوفة: الأخوة الأعداء. ومثل تلك العلاقات لا يفتأ يشهد النزاعات والخلافات الصغيرة والكبيرة، حتى يكاد الناظر إليها يجزم أن ليس ثمة ما يجمع بين أطرافها البتة، وعلى الرغم من ذلك فإنها تظل مستمرة، تتناوبها الحرارة والجفوات، وغالباً ما تغتني بتناقضاتها.

من أولاء الأصدقاء: القارىء والناقد والكاتب والناشر. وإنني لأوثر التشديد منذ البداية على أن لا يفهم من هذا التقديم الوجيز أن علاقات هذه الأطراف هي دوماً من نوع تلك الصداقات اللدودة، فهي قد تكون أيضاً أفضل أو أسوأ من ذلك. إذ أنه مهما يكن من أمر الثوابت والمتغيرات التي تجمع بين الأطراف الأربعة، فإن حبل الود ينقطع حين تبلغ التناقضات حداًمعيناً، ويغدو للعلاقة شكل صراعي ما.

إن الوجوه الثقافية وغير الثقافية لهذه العلاقة تجعلها أحد المجالات الأكثر تجسيداً للصراع الاجتماعي بكل تعقيداته وتوسطاته وتمويهاته. ومن الأوهام الضارة ما يسود في بعض الأوساط عن (الوحدة) المطلقة لمواقف المشتغلين في الحقل الثقافي، وبالتالي، هامشية تناقضات هذا الحقل. لا، ليست الأرض التي يقف عليها الكتاب أو النقاد أو الناشرون واحدة. ومن فضل القول أن يطّرد التوكيد إلى أن القراء هم كذلك أيضاً. وإذا كان الأمر كذلك فإن التشعبات التي يفترض بالحوار أن يطرقها هي أكثر بكثير من مثل هذه الترسيمة:

القارىء والكاتب - الكاتب والناقد - القارىء والناقد - القارىء والناشر - الكاتب والناقد والناشر.

فتحت كل من هذه العناوين العريضة لا بد من تدقيق الكلام في الخريطة الاجتماعية بكل ما تحيل عليه من مصالح وقضايا وانتماءات ومواقف وأحلام. وبما أن الحديث كله متعلق بالثقافة إنتاجاً وتوزيعاً واستهلاكاً، فإن كل ما يتعلق بالعملية الثقافية يجب أن لا يغيب عن مثل هذا الحديث.

من هنا فإن ادعاء حديث كهذا سيكون باطلاً جداً إن طمح إلى الإحاطة. خاصة أن شطراً غير قليل من المسائل التي يتعلق بها يحتاج إلى ما لم يتوفر في بلادنا بعد، ولا أظن أنه سيتوفر عما قريب، وأعني تلك

الإجراءات السوسيولوجية المتعلقة بالقراء، وكذلك المعلومات المدققة حول عمليتي النشر والتوزيع. ولذلك فإن الحديث لن يكون أكثر من ملامسة ما لتلك العناوين الرئيسية. ولئن استطاع أن يثير حوافز متابعته لدى آخرين فإن أكبر هدف منه سيكون قد تحقق.

لعل الغاية القصوى لكل كاتب هي أن يتاح لنتاجه التواصل مع القراء. والتواصل الإيجابي تحديداً. ولا ينبغي أن تخدعنا نرجسية بعض الكتاب ونكرانهم لأهمية القراء، وتعاليهم، والادعاء أحياناً بمخاطبة قارىء المستقبل، على الرغم من أن مثل هذا الادعاء لا يعدم بعض عناصر الوجاهة في مثل مجتمعنا، حيث لا زالت نسبة الأمية خطيرة، وأكبر بكثير من الإعلانات الزاهية، كما أن عوائق القراءة والثقافة عامة لا زالت كبيرة جداً.

إن تواصل نتاج الكاتب مع القراء هو فرحه الحقيقي، سواء أكان معلّناً أم مستتراً. لكن حرارة إقبال القارىء عامة على كاتب تظل ملغزة. إذ أن الكاتب هو أمثولة اجتماعية بهذا المعنى أو ذاك. وبعض الكتاب من هذه الزاوية انتهازيون بارعون. فهم يمارسون شتى ألوان الخديعة في نتاجهم كي يظفروا بأكبر قدر من إقبال القارىء عليهم. ومن أسف أن أغلب أولاء الكتاب يحقق نجاحات جماهيرية واسعة، تساعد عليها عوامل عديدة، منها السياسية الثقافية، ومنها سطحية وهامشية المستوى الثقافي لدى بعض فئات القراء، وكذلك ضعف العملية النقدية.

أما مكابدات الكتاب الذين ينتهجون سبلاً أخرى غير هذا السبيل الانتهازي فهي مكابدات أكثر مشقة وأقل ظفراً. وبين هؤلاء الكتاب نجد من لا يفرط في حدود الجدية، ووضع الملح على الجرح، ومحاولات التطوير الفنية. كما أن بين هؤلاء الكتاب من توصله إحباطات مثل هذا الاختيار، أو توصله خياراته المبدئية ومواقفه وانتماؤه، إلى القطيعة أو شبه القطيعة مع إطاره العام، بما ينطوي عليه ذلك الإطار من قارىء وسوية فنية وإشكالات اجتماعية وتاريخية. وهنا قد تظهر محاولة التعويض بما أشرت إليه قبل قليل من ادعاء التوجه إلى قارىء المستقبل، والانتماء إلى المستقبل، وكأن ذلك سيكون خارج التاريخ، وليس من صلب ما هو قائم بكل ما فيه من عاهات.

لقد شهدت دورياتنا وبعض كتبنا العديد من المعارك بين الكتّاب حول قضايا أكثر أو أقل أهمية. ولعلي لا أبالغ إن أكدت أن هاجس القارىء كان حاضراً على الدوام في تلك المعارك. ولعل هاجس القارىء كان أكثر حضوراً وأقوى ضغطاً لدى بعض الكتاب من هاجس الكتلة الاجتماعية التي تقوم وتُخاض باسمها المعارك. وإن لم تكن من القراء. ولتوضيح ذلك أذكر أنموذج الكاتب الذي يجعل خطابه عامة يشي بصلته بالطبقة العاملة، فيما تكون حقيقة الخطاب معنية بالقارىء الذي هو غالباً في مثل مجتمعنا طالب جامعي أو موظف أو من ذوي المهن الأكثر ارتفاعاً في السلم الاجتماعي. وكلما جرى البحث في التجمعات العمالية أو فقراء الفلاحين في الأرياف، غدا القارىء أكثر ندرة لأسباب ليست خافية على أحد.

من الكتب القليلة التي قدمت ما أشرت إليه من (معارك) الكتّاب، كان قبل سنوات (معارك ثقافية في سورية) الذي قدمه محمد كامل الخطيب وبو علي ياسين وأنا. وقد ظهر هذا العام كتابان، الأول لعادل أبي شنب (من معارك النقد الأدبي في سورية في الخمسينات)، والثاني قدمه فيصل دراج (حوار في علاقات الثقافة والسياسة). وعلى الرغم من أن هذه الكتب - وأمثال موادها مما لم يوثق - إنما دارت أساساً على صدر شتى المجلات والصحف المحلية والعربية فإن حجم مشاركة القراء فيها كان محدوداً جداً. ويكاد المشهد أن

يرتسم بمأساوية على النحو التالي: كتاب وشعراء ونقاد وصحافيون يتصارعون باسم القراء ـ بالمعنى التاريخي للكلمة ـ والقراء يتفرجون أو يديرون ظهورهم. هذا المشهد، ومثله مشهد أغلب الأمسيات الأدبية والندوات والمهرجانات والمحاضرات يذكر بالصراعات التي يعرفها تاريخ الشعوب بين حكامها المستبدين، حيث الشعوب تتفرج أو تدير ظهرها، على الرغم من حرارة ادعاء أطراف الصراع أنهم جميعاً إنما يفعلون ما يفعلون باسم الشعوب ومن أجلها، وأيضاً على الرغم من ثمن تلك الصراعات الذي تدفعه الشعوب، رخص أم غلا.

هذه النقطة تقودنا إلى علامة هامة أخرى فيما يقوم بين القارىء والكاتب من علاقات. فثمة اطّراد ملحوظ في شكوى الكتّاب من تناقص عدد القراء أو سطحية اهتمامهم، وكذلك شكوى أبطال ومنظمي المهرجانات والمحاضرات والندوات. ويجتهد بعضهم بإخلاص لتعليل ما يسمى بسلبية القراء، سلبية الجمهور، بتفاقم أعباء الحياة اليومية على المواطن، أو غلاء الكتاب، أو ندرته، أو سوء التوزيع، أو هجوم التلفزيون والدوريات، أو غلبة الهاجس السياسي... إلى آخر هذه العوامل الموضوعية، والتي هي كلمة حق ولكن ما يراد بها فيه بعض الباطل على الأقل. إذ أن أعداد القراء كما يدرك المشتغلون بأمر الكتاب تتزايد كماً، وتتبلور نوعاً، دون أن ينفي ذلك البتة الرواج الشديد للكتب التي لا أجد ما أصفها به غير السخف، وآخر صرعاتها على سبيل المثال روايات عبير. أما الندوات والمهرجانات فتستحق وقفة خاصة رغم بعض الإشارات العابرة السابقة. من ناحية أخرى أود الإشارة إلى ذلك الضغط الذي يكابده الكاتب جراء تعامل القارىء معه كأمثولة اجتماعية. ففي هذا التعامل يختلط الشخصي بالموضوعي، والإنتاج بالمنتج. وثمة أمثلة من ذلك لا حصر لها في واقعنا، إذ أنّ الكاتب يعامل أحياناً كثيرة ـ كشخص ـ معاملة النجمة السينمائية أو البطل السياسي. ومع أن بعض الكتاب يتذلون شرف (الحرفة) إلا أن ما ينبغي الإلحاح عليه هو موضوعية الإنتاج وما يترتب على هذه الموضوعية من تحديد الحدود بين المنتج وإنتاجه. هذا القانون الذي تبلور تاريخياً في شتى ميادين الحياة الاجتماعية. ولا ريب أن الإلحاح على هذا القانون لا يعني تبرير الحياة الشخصية للكاتب أو المنتج، فهو كمواطن له ما له وعليه ما عليه. والكتابة موقف إنساني واجتماعي وسياسي. إلا أن مثل هذه الأمور تشكو في بلادنا ـ التي يتنازعها تخلف القرون وهجوم القرن القادم ـ من التسطح والابتذال، وفي الوقت نفسه تتعقد وتتطور بحيث غدا من المحتوم والضروري أن يتعمق النظر هنا، في مسألة القارىء والكاتب مثلما في المسائل الأخرى: الكاتب والناشر، القارىء والناشر، الكاتب والناقد.. ولعله ثمة عودة للحديث.

* * *

لغم الكتابة البذيئة

الوحدة 25 / 7 / 1984 ـ اللاذقية.

أخطبوط المحرمات الذي يمسك بخناق الكاتب العربي لا يدع له متنفساً. والأمر يجري بالطبع حرصاً على الأخلاق مرة، واحتراماً لقدسيةٍ ما مرة، وصوناً للمصلحة العليا مرة، إلى آخر ما هنالك من حجج كبيرة أو صغيرة

جاهزة دوماً لتلجم القلم الذي يتواقح ويتجرأ على أن يلامس - مجرد ملامسة - هذه المعضلة أو تلك من معضلات الاجتماع أو السياسة أو الجنس أو سواها، مما ينخر في الأرض العربية.

ولا يقف الأمر عند حدود ما ينتجه الكاتب العربي بل يتعداه إلى ما قد ينقل لكتاب أجانب، وإن كان كرم أخلاق الأخطبوط العربي هنا يتغاضى قليلاً أو كثيراً، ليقدم البرهان القاطع على تحضره وديمقراطيته.

هكذا تغدو الكتابة نوعاً من السير وسط الألغام. وهي إما أن تصطدم بالألغام، فتنفجر بها وينبتر القلم، وإما أن تأخذ بأسلوب المحاذرة والمداراة، فإذا ما وطأت أحد الألغام، فإنما تطؤه برفق وخشية. ومن تلك الألغام التي يخادع بها أخطبوط المحرمات جمهور القراء: لغم الكتابة البذيئة. فإذا ما جانب الكاتب مواضعات اللغة السائدة، وعمد مثلاً إلى تسمية بعض الحالات الجسدية - الجنسية وغير الجنسية - بأسمائها العلمية، وعبر عنها بعيداً عن الزيف والازدواجية والتسطح، فإن هذا الكاتب يكون قد ارتكب الكبائر، وغدا خطراً على الأخلاق الحميدة والتربية الفاضلة وما أدراك.

لقد كان من آخر منجزات أخطبوط المحرمات ما تردد عن منع رواية الطيب صالح (موسم الهجرة) ورواية محمد شكري (الخبز الحافي) في المغرب. وإذا كان القارىء المحلي يعرف جيداً الطيب صالح وروايته هذه، فإن من المهم أن نؤكد - خلافاً لما كتب مؤخراً في جريدة البعث - أن محمد شكري، الكاتب المغربي، يضاهي في (الخبز المر) هنري ميلر في (مدار الجدي)، من حيث حرارة وعمق التعبير، وذلك النسيج الفني الخاص الذي يبني العام من غمر التفاصيل غير آبهٍ بالمحرمات أياً كانت. ومن الطريف أن أذكر هنا أن - مدار الجدي - التي منعت في موطن كاتبها زمناً مديداً، قد مُنعت ترجمتها العربية في أرجاء شتى من الوطن العربي. ولولا فضل المهربين الذين تعاملوا معها مثل أية سلعة مربحة لما قيض لأغلب القراء العرب أن يروها.

هذا الخط من التحريم يجعل من الكاتب خليعاً ومارقاً حين يسمي الحالات أو العلاقات أو الأعضاء أو الأشياء بمسمياتها الحقيقية التي يقرأها الطالب في كتبه المدرسية، أو يتداولها أدعياء الطهارة والفضيلة مثلما يتداولها عامة الناس، ولكن بهمس أكبر وتزويق وترميز. لكن الأمر ليس كذلك، بل هو على العكس من ذلك. فمثل هذا الكاتب يسهم في تحطيم بنى نفسية واجتماعية متخلفة، يرفض التزوير والتسوية، يرفض الازدواجية السائدة القائمة على القمع، وما أكثر الأردية التي يرتديها القمع!

إن ما يمنعه أخطبوط المحرمات هو ما يقرأه القارىء في تراثه، من البخلاء إلى الأغاني إلى الروض العاطر، مثلما يقرأه في كتب العلوم، ومثلما يدور في لغته اليومية.

ولا ريب أن توحيد الكتابة - التي ينعتونها بالبذاءة - للقارىء بتراثه، وتوحيده بلغته اليومية وبالعلم هو ما يخشاه ذلك الأخطبوط العربي المهيب.

لا، ليست تلك بالكتابة البذيئة. بل الكتابة البذيئة هي تلك التي تخدع القارىء عن أوجاع حياته، وتسطّح له همومه، ويبدو فيها كأن لا شيء ينغص في هذه الدنيا. الكتابة البذيئة هي تلك التي لا تجرؤ على ملامسة القروح العربية، وتفتقر إلى الحد الأدنى من الجدية، وتكون سبيلاً رخيصاً إلى التكسب أو النجومية أو رضى أخطبوط المحرمات.

* * *

نقد أم نقار

الوحدة 19 / 8 / 1984 ـ اللاذقية.

كثير من الذي ترسله الأقلام لدينا على أنه نقد هو أقرب إلى (النقار) منه إلى النقد. وإذا كان النقار بين الحبيبين بوفر متعة خاصة، وإذا كان بين الأصدقاء الحقيقيين منشطاً ومتنفساً، فإنه بين الزوجين ذو نكهة أخرى (منغصة) في ألطف تعبير، ومثله النقار بين الأصدقاء (الألداء) الذين يملأون الساحة الثقافية، حيث يلتبس الحوار والنقد والنقار، ويمتلىء الفضاء بجلبة الديوك والدجاجات أيضاً. وهنا يأتي دور المقاهي والمجالس الخاصة وصدر الصحف اليومية، حيث تزهو النرجسية، ويعلو الصراخ وأحياناً الشتائم، وتختلط القضايا وتتسطح، وتروج المزاودات والمساومات، وتتفشى الشللية والعصبوية، إلى آخر هذا المسلسل من الأدواء الاجتماعية والثقافية، والسياسية أيضاً!

وفي النقار الذي يُبتلى به القارىء، نقار الصحف خاصة، يشتبه ما سبق كله بالمعارك الثقافية التي يُفترض أن تتوافر على جدية الأفكار والآراء والمواقف المختلفة والمتفاعلة والمتصارعة، كما تتوافر على الصدق والحماسة واحترام الرأي الآخر ومصداقية الإفادة منه. وهنا، اسمحوا لي أن أمجد ذكر أراغون الذي مايز بين أسلوب المعارك الثقافية وأسلوب الحروب، مثلما أكد استحالة التعايش السلمي بين الأيديولوجيات.

ذاك هو (النقار) بمقدار ما تحتمل زاوية صحفية كهذه أن يقال فيه. ويبدو أنه من الضروري أن أذكّر بهذا المقدار لأن بعض المناقرين يسيل لعابهم حين تلامس زاوية صحفية ما هذه المسألة أو تلك، فيمسكون بطرف الخيط الذي تدعه الزاوية ـ بطبيعتها الصحفية ـ معلقاً، ويبدأون العزف المنفرد أو الجماعي.

أما النقد ـ وبمقدار ما تحتمل الزاوية أيضاً ـ فهو شأن آخر. وفيه من القواسم ما يجمع بين المتخصص وسواه. فالنقد حامل للوعي وللتفكير، وممارسة اجتماعية وذاتية، ولذلك فللقارىء فيه نصيب، كما للصحافي والمبدع. إنه تعبير عن هذه الدرجة أو تلك من (وعي الذات)، ودلالة على غلبة التفكير لا الإنشاء، وهو إذ يبلغ ذروته على يد المتخصص المسلح بما يقتضى من علم وخبرة، فإنه ليس حكراً لمثل هذا المتخصص، والنقد في جميع أحواله ومستوياته شديد التحزب، وفعالية اجتماعية ثقافية بامتياز.

كان البيريس الناقد والمؤرخ الأدبي الشهير يعدّ نفسه من القراء الوسطاء بين النص والجمهور الواسع. وكان الوفاء بما يقتضيه ذلك يهمه أكثر من الوفاء بمتطلبات الاختصاص النقدي. لم يكن مهموماً بأن يغدو نجيّ المطلعين العارفين، هذه العقدة التي تحكم الكثيرين من ذوي الخبرة والاختصاص عندنا، كما لم يكن مناقراً غثاً شأن ديوك ودجاجات المقاهي والمجالس العامرة بأي شيء إلا بالثقافة.

لقد درج التشدق بالموضوعية والجدال وما أدراك في سنواتنا الأخيرة، تحت وطأة الهزيمة التي ينز بها الجلد، وأخذ الذين لا يجيدون إلا لغة الرأي المعصوم أو لا يمارسون إلا المناقرة أخذوا يلهجون بتلك المفردات في كل آن، ولكن شتان بين ما يقدمون وبين النقد، شتان بينه وبين الحوار. إن البرقع لا يلبث أن ينكشف حين يقترب السؤال من مقدساتهم، أو حين يختلف المرء معهم أو يجرؤ على إعمال الفكر والاجتهاد. فلندع لأولاء النقار ولنقبل، مهما كانت الصعوبات، على النقد، على الحوار.

* * *

الأديب والسياسي

الوحدة 17 / 12 / 1984 ـ اللاذقية.

سوف تشهد اللاذقية في هذا الأسبوع ندوة للبحث في ـ الأدب والسياسة ـ وأرجو سلفاً أن يخيب ظني في أننا سنسمع كثيراً جداً من الكلام العام وقليلاً جداً من الكلام المحدد بحدود الإشكاليات الراهنة والساخنة المتعلقة بمسألة الندوة، ومن هذه الإشكاليات: العلاقة بين الأديب والسياسي.

ولكي لا نغرق فيما نتوجس من عمومية الكلام سوف يجري القلم في سبل أخرى أكثر تعييناً، وإن كان هذا التعيين يعتمد على التواطؤ بين الكتابة والمتلقي، وهو التواطؤ الذي درج في الأدب العربي اطراداً مع تقلص الهامش الذي استطاع أن يحتفظ به، أو تنازل له عنه السياسي العربي.

قد يكتب الأديب العربي نصاً ما فيه هذه الدرجة أو تلك مما يعده السياسي وقاحة، وهي ما يعده الأديب والقارىء نقداً أو انتقاداً أو إخلاصاً للحقيقة. ويحول السياسي بين النص وبين القارىء في الوسائل الشرعية. فإذا ما لجأ الأديب إلى الوسائل غير الشرعية ـ وما أكثرها في دنيا العرب والحمد لله ـ فإن السياسي له بالمرصاد، ابتداء من تخصيص ملف للأديب ضمن ملفات المغضوب عليهم، وانتهاء بالاستدعاء أو التحقيق أو المنع من السفر أو التسريح من الوظيفة أو السجن أو النفي، وقد يلجأ سياسي ما إلى طخ الأديب بالرصاص كما حصل لأكثر من أديب عراقي شهيد.

قد يطلب السياسي من الأديب العربي تلميحاً أو صراحة أن يطبل ويزمر مع المطبلين والمزمرين لهذا الإنجاز أو ذاك، مما لا يرى فيه الأديب إنجازاً، أو قد يرى فيه العكس، فإذا امتنع الأديب تلميحاًأو صراحة وقع في المحظور، ولا ينفعه أن يتذرع بأية ذريعة. فالسياسي لا يفسر الامتناع إلا على أنه تعامل مع الامبريالية أو الصهيونية، أو تدبير التنظيمات السرية، ومهما يكن من أمر، فإن السياسي بالمرصاد كما تقدم.

وقد يغضب الله على الأديب العربي فيقدم نصاً يعجب الجمهور، كأن يلقي قصيدة في الحب أو في تحرير فلسطين فتلتهب أكف الناس، أو كأن يكتب مقالة عن معتقل أنصار أو بوكاسا، فيتناقلها القراء، أو كأن يلقي محاضرة عن فرانكو فيتداول الناس تسجيلاتها.. وقد وقد، فهذا لا يهم. المهم أن الأديب العربي غير المنخرط في جوقة المداحين والمرتزقة يكون قد وقع في المحظور، والسياسي له بالمرصاد. السياسي لا يقتنع أن يتداول الناس قصيدة في الحب إن لم يكن هناك مؤامرة خلف ذلك، والسياسي لا يقتنع أن تهرع الألوف إلى عرض مسرحي أو أمسية أدبية إن لم يكن هناك أصابع خفية معادية قد تحركت ورتبت، والسياسي للأديب بالمرصاد كما تقدم.

بالطبع، لا يمكن في مثل هذا المقام أن يسترسل المرء في تقديم الأمثلة الحية المتعلقة بواحدة من الإشكاليات الراهنة والساخنة لمسألة ندوة الأدب والسياسة، وأعني إشكالية العلاقة بين الأديب والسياسي.

بيد أنها على كل حال فرصة كيما نستذكر بعض الأمثلة، ونفكر في دلالاتها، ونفكر بالتالي فيما هو عليه السياسي العربي والأديب العربي، ونفكر أيضاً في مآلهما، وهذا ما يعني الجميع، أكثر من التنظيرات والتعميمات، على الرغم من أن أي بحث ـ وليس أية خطبة ـ في موضوع الأدب والسياسة، سواء أكان نظرياً أ

تطبيقياً، فهو من الضرورة بمكان.

ترى ما الذي ستقدمه لنا الندوة القادمة؟

إنني أدعو إلى أن يدور الحوار في ذلك، إلى أن يدور الكلام في الكلام الذي سيقوله المشاركون في الندوة، قدر ما أدعو إلى الإصغاء والتبصر.

* * *

ذيول ندوة الأدب والسياسة

الوحدة 24 / 12 / 1984 ـ اللاذقية.

كانت أسابيع اللاذقية القليلة المنصرمة حافلة حقاً على المستوى الثقافي، فمن أمسية الشيخ إمام إلى أمسية أحمد فؤاد نجم إلى ندوة الأدب والسياسة التي كتبت في الأسبوع الماضي متوجساً من اكتفائها بالملامسة العامة بعيداً عن الإشكاليات الساخنة والراهنة للموضوع، وأحسب الآن أنني كنت محقاً في توجسي إلى حد ما.

1 ـ لقد كانت الندوة فرصة غالية للقاء جمهور اللاذقية بالمفكر والمناضل حسين مروة. هذا الرجل الذي حمل أربعةً وسبعين عاماً من عمره الحافل على كتفيه وجاء من بؤرة الصراع العربي الإسرائيلي، من بيروت الغربية إلى اللاذقية، ليساهم في الندوة.

وإذا كانت مساهمته قد اتسمت فيما أرى بالكثير من المدرسية والتعميم، مفتقدة ما عهدنا منه من عمق في التحليل، فإن مجرد حضوره كان إنجازاً كبيراً للندوة وهو الرمز الثقافي والنضالي. ولقد لقي الرجل طوال أيام الندوة أحر ترحيب وتقدير، وكأنما كانت الأفئدة التي تحتضنه جميعاً تدعو أن يمتد عمره كيما ينجز الجزء الثالث الموعود من المشروع الكبير: النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، وليرفد الثقافة العربية بعطائه الهام.

2 ـ من ناحية أخرى، فقد خسرت الندوة وأُربكت بسبب غياب بعض من كان يُفترض أن يساهموا فيها. وإذا كان لرضوان السيد في بيروت عذر ما، ولحسام الخطيب الذي تأخرت رحلته إلى موسكو عذر آخر، فإنني لا أرى للآخرين من عذر. ذلك أن الندوة مقررة منذ شهور، ويُفترض أن تكون المواعيد الشخصية للمساهمين قد رتُبت بما يتلاءم مع الندوة، كما يُفترض على الأقل أن تكون الأبحاث جاهزة منذ فترة، وبالتالي كان يمكن أن تقرأ بالنيابة. لكننا للأسف تعودنا من نجومنا ألاّ يدققوا في مواعيدهم، كما تعودنا من البعض ألا يبالي بالجمهور المنتظر. ولست أدري متى تنتهي هذه الظاهرة أو تُعالج، ولا كيف، ولكن لا بد من مواجهة ما لها، ابتداء من ترتيبات الجهة المسؤولة عن هذا النشاط الثقافي أو ذاك.

لقد أُتيح لي الشهر الماضي أن أساهم في المهرجان الثقافي في جامعة حلب لمدة أربعة أيام. وكان يفترض أن يحضر شوقي بغدادي ومنذر المصري. ولقد خسر المهرجان بلا ريب في غيابهما، فضلاً عما وقع به من إرباك. فيا أيها الأدباء والمفكرون هلا وضعتم بأنفسكم لذلك حداً!

3 ـ كانت الندوة فرصة طيبة ـ ولكن متواضعة ـ للاستماع إلى وجهات نظر شتى في المسألة المطروحة، سواء من المساهمين أو من التعقيبات والمناقشات. وإذا كان للقول متسع في جدية وتباين وجهات النظر، فإن الدلالة

تبقى ثمينة، وذلك على ممارسة بعض من الحوار الذي نحتاجه، بعيداً عن العصبوية والتشنج، واحتراماً لتعدد الآراء والمواقف، وتأكيداً على تفاعلها. فالمنتجون الثقافيون العرب وهم يلحون على دعوى الديمقراطية والحوار في السنين الأخيرة خاصة، تراهم قلما يجسدون ذلك في ممارساتهم وإنتاجهم أيضاً. فهذا مثلاً لا يرى إلا نفسه أو شبيهه، وذاك مثلاً يصل به الأمر إلى استعداء السلطات على من يخالفه الرأي، فيما يصدح ليل نهار في تخفيف وطأة السياسي على المنتج الثقافي!

4 ـ على أنه لا بد من التوكيد على أن الإلحاح على التعددية وعلى الحوار والموضوعية لا تعني ميوعة الموقف أو إلغاءه. وهذا ما تلمسه لدى بعض المفكرين والكتاب والمثقفين عامة، كمبالغة منهم في الأمر، كردة فعل بالأحرى على افتقاد الحوار طويلاً في الساحة الثقافية العربية، وعلى سطوة الصوت الواحد.

لقد كانت الندوة بالنسبة لي فرصة طيبة لأستمع إلى الصوت الآخر الذي يعارض إلى هذا الحد أو ذاك ما ذهبت إليه في مساهمتي، سواء من المساهمين في الندوة كما جاء في تعقيب عبدالله أبو هيف،أم في المناقشات الثمينة التي دارت مع حسين مروة وأنطون مقدسي ـ وكذلك ما استمعت له من خارج الندوة وهو كثير وهام. وأود التنويه خاصة بالحوار الذي كان مع الدكتور عزيز صقر محافظ اللاذقية. فقد أسعدت ـ وأنا الذي لا أنكر تشددي في مسألة هيمنة السياسة على الأدب ـ بالملاحظات التي أبداها حول هذه النقطة خاصة، وحول المساهمة عامة، وعلى نحو ينم عن خبرة ثقافية عميقة ورحابة فكرية ولهجة خاصة نحتاج إليها ونحن على ذلك الطريق الشاق الطويل لحل إشكاليات العلاقة بين الأدب والسياسة.

* * *

الكتابة والكِذابة

الوحدة 28 / 2 / 1985 ـ اللاذقية.

الكِذّابة على وزن الكتابة، كلمة أثارت إعجابي حين رأيتها أول مرة في عدد قديم من مجلة النهار العربي والدولي، وحسدت عبد القادر علوان الذي ذكر في ذلك العدد أنه أول من استخدم الكلمة. لكن الصديق الرائع خليل نعيمي الذي يدفع بقلمه إلى الكتابة المحرمة والاستفزازية دفعاً، أفاد مؤخراً في بحث له أن ادعاء الكاذب ـ على وزن الكاتب ـ علوان غير صحيح، وأن أول من استخدم الكلمة ـ المصطلح هو زكي مبارك في نقده لكتابة أحمد أمين.

الكتابة ـ الكِذّابة. الكاتب ـ الكاذب. الكُتّاب بالضم والشد ـ الكُذّاب، وخليل نعيمي يرسل واحدة من لمعاته الفكرية الهامة إذ يبحث في الكتابة المفهومية السائدة في الدوريات والكتب العربية، فيشرح وينقد ويهاجم ذلك النمط الضبابي الهيماوني من الكتابة، وها أنذا أحاول أن أفتق الكلام في ذلك.

فالمطابع العربية تجود كل يوم بغمر من نوعين مما نقرأ، بغمر من نوعين من الكذابة، النوع الأول يدّعي الرصانة والرزانة والإحاطة بأصول البحث، ويزخر بالمصطلحات ويفور بالمفاهيم من كل حدب وصوب، فيزهو ببرقع حضاري وعصري وعالمي، ويبدو خاصة بالغ النظافة، لأنه يلامس واقعنا بالقفازات البيضاء، أو يهوّم فوق ما يثير

غشيانه من وسخ واقعنا الذي يعج بما لا يحصى من المشكلات، ويطرح ما لا يحصى من الإشكاليات، بدءاً من دورية التموين إلى مكاتب المحامين، من السكة الحديدية إلى السدود السطحية، من الرقابة إلى المجاعة، من القوارض إلى الكمبيوتر، من البنيوية إلى الحرب الأهلية، من المقاومة الوطنية اللبنانية إلى القمر الصناعي العربي إلى ما لا ينتهي من متواليات واقعنا العربي، الطريف منها والتليد. وكل ذلك لا يعني لدى هذا النوع من الكذابة - لا الكتابة - شيئاً، ولذلك ينصرف عنه إلى إرسال القول الهائم في سبحاته مدعياً فوق ذلك أنه وحده من يأخذ بيدنا لينتشلنا من درك التخلف الذي نسدر فيه، وتراه سعيداً لأنه لا يتسخ بقذاراتنا، فيما تغدق عليه الألقاب والهالات والدولارات أو ما يعادلها من العملات المعتبرة، منا ومن سوانا.

أما النوع الثاني من الكِذابة فهو ذلك الذي يدعي معايشة الواقع ومخاطبة عقولنا البسيطة ونفوسنا المرهقة، فتراه يدهن على هذا الجرح أو ذاك من جراحنا العميقة، ويمسد على هذا الخدش أو ذاك من خدوشنا العابرة، ويزوّر من أجل ذلك الحقائق الصغيرة والكبيرة، ينط فوق التفاصيل أو يبرز منها ما لا قيمة له إزاء ما يحجب، يزوغ بالأبصار والبصائر، ويلفت الأعناق عن الوجهة التي يجب أن تتجه إليها. وهكذا تقرأ لفلان أو لعلان تحقيقاً صحافياً أو تعليقاً سياسياً أو قصيدة أو قصة أو بحثاً في التعليم أو الطلاق أو ارتفاع الدولار.. تقرأ وتجهد نفسك لتستفيد مما تقرأ، لكنك تبدأ وتنتهي دون أن يضيف إليك ذلك الكاتب - الكاذب شيئاً، فهو يهز وجدانك ولا يعمق بصيرتك ولا يولد تساؤلاتك ولا يبلور أسئلتك. بل إن المرء في أحيان كثيرة يزداد بعد مثل هذه القراءة بلبلة وارتباكاً وضبابية أو يسترخي فيما الدود ينغل في عمق الجراح.

إن الكِذّابة أياً كانت لا تقدم إلا المزيد من الديماغوجيا والتضليل والتجهيل والتزوير. أما الكتابة فهي النقيض. الكتابة هي التي تخاطب حاجات تقدمنا ونهوضنا من عثارنا. ومن أجل ذلك تبحث في الحاضر والمستقبل، تبحث في الماضي، لا تهيم فوق التاريخ مهما كان حقل نشاطها، وسواء أكانت تبحث في النظرية أم تحلل وتعاين. الكتابة تنطلق من الواقع وتعود إليه، ولا يتوه بها عن ذلك أن تستدعي ما تستدعيه مما سبق إليه الفكر البشري. فدعاوى الحضارة والعالمية والعصرنة تبدأ من الأرض، من الواقع. إنها دعاوى تاريخية وليست سبحات فضائية. ولذلك فالكتابة تسهم جذرياً في صنع التاريخ. لا تكتفي بملامسته ولا تزوّره أو تغيبه، ولكي يكون هذا الكلام أكثر تحديداً وملموسية، فإن الكتابة التي نعني تتسلح بكل سلاح معرفي من أجل أن تكون عيانية، من أجل أن تخاطب البشر، زمن البشر ومكان البشر وتاريخ البشر. إنها الكتابة الحارة مهما كانت برودتها العلمية أو جفافها الاختصاصي. إنها ليست الكتابة الفاترة، وقديماً قال ذلك القديس: لأنك لست بالحار ولا بالبارد تقيأتك نفسي. إن البحث الاقتصادي أو الاجتماعي أو السياسي كما الرواية أو التحقيق الصحافي أو الدراسة الأدبية، تنهل في الكتابة - لا في الكذابة - من الواقع مثلما تنهل من ذخيرة الفكر البشري. ولأنها كذلك فإنها معنية بالتفاصيل، وباليومي والمحدد، والنظر والتنظير فيها لا يغفل عن ذلك. هذه الكتابة لا تخشى أن تتلوث بوسخ التخلف، لا تخشى أن تلغ في عمق الجراح، لا تقفل الجراح على ما فيها ولا تدهنها بالمرهم. ومن الحق أن نؤكد أن الكتابة كثيراً ما تختلط بالكذابة في هذا الطفح الذي تغمرنا به المطابع. وإنها لمصيبة القارىء حقاً في أولاء الكتّاب - الكُذّاب. ولكن مهما دقت الشعرة الفاصلة، فإن الزبد يذهب جفاء، وفي التاريخ ذلك الفاصل الذي لا يضيع بين الخيط الأبيض والخيط الأسود، حين يبلغ الليل ذروته، حين تبلغ الأزمات ذروتها، ويكون الفجر قد بات وشيكاً.

* * *

المثاقفة من جديد

الأسبوع الأدبي 6 / 3 / 1986 ـ دمشق.

تحت عنوان "الفرانكفونية" و"التنجلز" و"التأمرك" والثقافة العربية المعاصرة، قدم عز الدين المناصرة في مجلة الحرية 26 / 1 / 1986 دراسة قيمة لمسألة المثاقفة التي انفتح حديثها العربي منذ الطهطاوي أو قبيله، ولسوف يظل مفتوحاً ـ ولكن ليس بالتأكيد على النحو الذي غلب عليه حتى الآن ـ ما دامت الشعوب تتلاقح والثقافات تتفاعل.

يحدد المناصرة الحلقة المركزية في عملية المثاقفة على أنها الصراع وفق قوانين الأشكال، ويرسم صورتها الحسنى في الأخذ والعطاء من خلال قانون الوحدة والصراع، لكن راهنها العربي يبدو له في المزيج من الانفتاح المشرقي المشوب بعقدة التلذذ بالاستغراب، والغزو الامبريالي، من بدايته الفرنسية والانكليزية، إلى مآله الأمريكي الراهن.

ظلت سيرورة المثاقفة كما يرى المناصرة تدور في إطار الصراع التناحري والقبول الاضطراري بين حدي: شرق ـ غرب. ولم يتغير شيء فيها سوى الأسلوب، وهو يرسم مواقف المثقفين في هذه السيرورة بين متلذذٍ بالاستغراب، وسلفي رافض للنموذج الأوروبي، ورافض للاستغراب والسلفية القومية معاً، وأخيراً: الانتقاء والاختيار.

تلك هي المفاصل الأساسية التي تقوم عليها فيما بعد معالجة المناصرة لعالمية الأدب أو الحداثوية أو المسار الثقافي الجزائري. وإذا كنت أؤكد على أهمية المعالجة وما تأسست فيه من المفاصل السابقة، إلا أنني لا أراها كافية لرسم المآل الذي نعيش لعملية المثاقفة.

لقد شغلتني هذه القضية خلال السنوات الأخيرة، وكانت مركزية في دراستي لبعض الجهود النقدية والفكرية والروائية التي تعود إلى السبعينات خاصة، مما أزعم معه أنه ثمة إضافات لا بد منها لمعالجة عز الدين المناصرة، كيما تكون مصداقيتها أقوى.

* لم يعد البطل الروائي طالباً أو سائحاً في عواصم الغرب الامبريالي. بل بات في الغالب ذلك المثقف المناضل المهزوم أو المنفي.

* لم يعد الذكر البطل الوحيد ولا الكاتب الوحيد أيضاً. لقد دخلت المرأة العربية على الخط، فماذا ترتب على ذلك؟

سوف تكون الخيبة كبيرة إن توقع المرء انعطافاً جذرياً في الروايات المعنية بهذه المعطيات عما كان لسالفاتها. إن عامل الزمن هام جداً هنا، فعلى الرغم من محمولات العقدين الأخيرين، ليس لنا أن نتوقع نضجاً كبيراً في هذه العملية. لكن البذور أخذت تنبت، وليس لنا أن نتجاهلها أو نغمطها حقها، فضلاً عن أنه علينا أن لا نوفر جهداً من أجل استوائها وإنضاجها.

لا يزال تجنيس المثاقفة يبدو الحاصل الأول للعملية برمتها، أياً كان مكانها، وسواء أكان البطل الروائي أو الكاتب ذكراً أم أنثى. ولا يزال تجلي هذا التجنيس تغلب عليه العقد النفسية الشهيرة. والتمركز الروائي حول

الأنا، واشتباه النص الروائي بالسيرية، ظلَّ لهما حضور متفاوت. لكن نقلة ما قد تحققت في تراجع ظاهرة الامحاء أمام الآخر، والذوبان فيه، والتلذذ بالاستغراب. وكذلك في تراجع الظاهرة المناقضة، أي: رفض الآخر رفضاً مطلقاً، فبدلاً من هاتين الظاهرتين أخذ يبرز الموقف النقدي، أخذ يبرز السؤال الذي قد يكون عصابياً وحاداً، لكنه أيضاً جذري وجادّ. أجل، لقد أخذ ينضج نقد ومساءلة الأنا، النحن، والآخر.

فإذا كان التلذذ بالاستغراب يرسم حالة أدونيس أو موجة البنيويين وجل الذي يلوحون بعَلَم الحداثة ممن دعوت جهدهم بالتنويع على الشكلانية في النقد الأدبي، فإن رفض الاستغراب والسلفية قد عبر عن نفسه في تدرجات وألوان من الانتقائية، قد يرجح معه الميل السلفي القومي (محي الدين صبحي مثلاً)، وقد يرجح الميل الماركسي (جلال فاروق الشريف) ومن النادر أن يصل إلى العدمية التي لا يخفيها ادعاء التخلص من سائر المؤثرات. وبالتالي، فإن الموقفين الثالث والرابع اللذين رسم عز الدين المناصرة لما كان للمثقف في عملية المثاقفة، هما تدرجات موقف واحد، على الأقل في هذا الشطر من الثقافة، في النقد الأدبي وفي الفكر النقدي الأدبي المعاصر. وعلى الرغم من وجاهة مبررات التعميم في دراسة كالتي يقدم المناصرة، إلا أن الإشارات السابقة ضرورية.

أما على المستوى الروائي فيبدو الأمر أكبر. لقد تواترت في السبعينات - ولا يزال التواتر قائماً - الروايات المعنية بحدي: شرق - غرب، بمسألة المثاقفة، وذلك في جذر عنايتها بما دعوته بوعي الذات (الفردية والقومية) ووعي الآخر (العالم)، وعلى نحو غير ما عهدناه منذ توفيق الحكيم ويحي حقي، على الرغم من أن الخط الذي ابتدأ في "عصفور من الشرق" أو كتابات الطهطاوي لا يزال له حضوره.

وترتسم المعطيات الجديدة في الروايات التي بات لها شأن آخر مع المثاقفة، وبإيجاز شديد، على النحو التالي:

* عكس خط الرحلة من مركز الأنا / النحن إلى مركز الآخر، وتصوير اللقاء (الاحتكاك - الصدمة - الغزو) إذن في مركز الوطن.

* تنويع مركز الآخر في الروايات التي تابعت خط الرحلة إليه، إذ لم تعد باريس وحدها، ولا لندن. ثمة ألمانيا، المجر، ثمة بخاصة: الغرب الاشتراكي.

* تنويع الآخر القادم إلى مركز الوطن من السائح السويسري إلى الغازي الصهيوني إلى الصديق السوفياتي أو الاشتراكي.

ومن التبدل الذي طرأ أيضاً اتسام لقاء الغرب الاشتراكي عامة بالإيجاب والفاعلية. وإذا كان ذلك لا يزال موقوفاً حتى الآن في تجلياته الغالبة على الكتاب ذوي النزعة الماركسية (مثل حنا مينه وسميح القاسم وصنع الله ابراهيم) فإن ظاهرة الصراع العنفي مع الآخر/ الامبريالي تشمل الجميع، أياً كانت توجهاتهم، ودون أن يعني ذلك الصراع الرفض المطلق للآخر.

بالطبع، ليس هذا كل شيء. فإذا كانت المعطيات التي توفرت لي محدودة بروايات الياس الديري وعبد الحكيم قاسم وسليمان فياض وحنا مينه وسميح القاسم وحميدة نعنع.. فإن تلك المعطيات باتت أقوى وأوفر بعد ظهور ملحمة مدن الملح لعبد الرحمن منيف. وكذلك الروايات التي قدمت تجربة اللقاء بالآخر في (المهاجر) الأمريكية، وخير مثال فيما قدم عوض شعبان.

وما يهم من ذلك كله أن معالجة عملية المثاقفة اليوم بمعزل عن تلك المعطيات والإشارات الجديدة، ينال من

مصداقيتها في رسم الراهن، وبالتالي في التأسيس للمنشود منها. وإذا كانت المعطيات والإشارات والإضافات الجديدة وليدة النقد والرواية، فليس ذلك مما يضعف شأنها، فرجحان الجانب الأدبي لا يزال قائماً في ثقافتنا للأسف. وهذا الرجحان، الذي له ولما يولده، من أسف، أسبابه مما لسنا في صدده هنا، يضاعف من أهمية العناية بالأدب في درس عملية المثاقفة وإنضاجها. على أن أمر المعطيات والإشارات والإضافات الجديدة، ليس فيما أزعم وقفاً على الرواية والنقد، بل هو أيضاً في جوانب أخرى من ثقافتنا. وهذا ما نأمل أن يواصل الحديث فيه من هم أقدر على الخوض في تلك الجوانب، كما في مسألة المثاقفة برمتها، في وقت يبدو فيه أننا لا نواجه تفرنساً أو تنجلزاً أو تأمركاً وحسب، بل تأسرلاً أيضاً.

* * *

نقدٌ لنُقّاد(*)

الموقف الأدبي العدد 9-92 آذار – نيسان 1987 ـ دمشق.

تحت عنوان (ملف البيئة الأدبية في سورية ورضا صافي) جاءت أغلب الأبحاث في العدد الماضي من مجلة الموقف الأدبي. وفي فاتحة ذلك كان بحث حسام الخطيب (على جناح الذكرى وجناح من السيرة الذاتية)، والذي انكب على الأجزاء الثلاثة المطبوعة من كتب الشاعر الحمصي رضا صافي (على جناح الذكرى).

ومنذ البداية يستدعي الخطيب (سبعون) ميخائيل نعيمة، كما يستدعي فيما بعد سيرة مواطن الصافي (مراد السباعي) و(أيام) طه حسين. وينثر الباحث في ثنايا ما قدم العديد من الشيات المتصلة بالسيرة الذاتية، فيما هو يعكف على درس الجانب الفني في عمل الصافي، أي: صورة البطل وروح السيرة وبنائها الفني كما يحدد، مؤجلاً درس الجانب التاريخي الاجتماعي ـ لا سيما صورة حمص ـ إلى عمل لاحق.

ينوّه الخطيب بقيد الاحراج في درس السيرة الذاتية لمعاصر الدارس لدى مطابقة أو قرن الصورة المكتوبة مع الأصل. وقد لحظ الباحث هذا القيد أيضاً في المقدمة التي وضعها لسيرة مراد السباعي (شيء من حياتي). كما أشار الصافي نفسه إلى هذا القيد في نهاية الجزء الثاني من كتابه، حينما ذكر الملاحظات التي وجهت له من بعض الأصدقاء والأهلين حول بعض حديثه. والحق أن هذا القيد يواجه الكاتب العربي للسيرة الذاتية بخاصة، والدارس المعاصر لمثل هذا الكاتب، مثلما يواجه إلى مدى أو آخر بعض النتاج الروائي، وبدرجة أدنى: القصصي، في محيط كاتبه. وليست إشارات عبد السلام العجيلي أو حنا مينه (من بين كتابنا الأقربين) إلى مثل ذلك ببعيدة. إن هذا القيد هو واحد من حافات علاقة الكتابة بالراهن، والتي تتفاقم أزمتها في حالة الكتابة العربية، ليس بفعل السلطان السياسي هذه المرة، أو على الأقل ليس بفعله وحده، بل أساساً بفعل السلطان الاجتماعي. ولسوف يكون على هذه الكتابة، سيرة كانت أم رواية أم سوى ذلك، أن تتجرأ أكثر وتتكبد أكبر كيما تحقق تاريخيتها على نحو أبعد وأعمق.

يرسم الخطيب السمة الأساسية لعمل الصافي وهي البساطة المتناهية، مشبهاً هذا العمل في ذاكريته بصلاة التراويح. ويؤكد الباحث أن مروحة الذاكرة لا تؤدي وظيفتها، لا تعمل إن لم تُضبط، وهذا ما لم يقم به

الصافي. إن البطل في هذه السيرة كما يظهر للخطيب بحق هو، مواطن عادي، محدود الطموح، يدور حول محوري حياته: الوظيفة والوطن.

لكن قوام المحور الثاني يستدعي قولاً إضافياً. فالذي يغري به في السيرة هو ارتباط شعر صاحبها في الغالب بالمناسبات والوقائع السياسية. ومن ذلك الكثير في شعره الاحتفاء بهذا الحاكم أو ذاك على طريقة (مات الملك عاش الملك). ومن ذلك أيضاً تتويج شعر وموقف الصافي بالناصرية. لكن السؤال الذي يراودني هنا: هل يكفي ذلك كيما نرى في (الوطن) محوراً في حياة الصافي؟ ولئن كان الأمر كذلك - وهو ما أشك فيه - فما هو الوطن هنا؟ إن ما ساقه الباحث من نعت للصافي بالانكماش السياسي وتأييد للحاكم وموقف تقليدي - على الرغم مما في هذا النعت من ترقيق للحاشية - هو الذي يدفع بمثل كلمة المحور/ الوطن بهذا الإطلاق، والإغواء أيضاً لقاىء الصافي، تحت وطأة قيد الإحراج السالف الذكر.

لقد أثار الخطيب وهو يعاين سرد الوقائع في السيرة على نحو يجعلها مناسبة لسوق الشعر وحسب، مما غدت معه المذكرات أشبه بالمختارات الشعرية، سؤالاً جدياً وهاماً حول تفريق الصافي - ونضيف: غير الصافي كثيرون من رافعي الشعارات والديماغوجيين - بين الشعر السياسي والقومي والملتزم... ذلك أنه قد آن الأوان لقول آخر غير هذا الذي كان سائداً في مرحلة مبكرة من الشغل النقدي وغضاضة العبارة والمصطلح وطفولة الشعار وإغواء الديماغوجية.

جاء درس الخطيب للبطل المواطن والشاعر، وللفن، في عمل الصافي، حافلاً بالإشارات الهامة التي تنطلق من العمل إلى خارجه - وما تقدمَ مثال بسيط - مثلما جاء مدققاً وغير ممارٍ في العمل نفسه على الغالب. وما خرج على ذلك ربما كان تحت وطأة حرص البحث على (ترتيق ما)، إذ بدت السيرة التي يدرس بفعل التدقيق متواضعة جداً ودانية الحدود جداً. ومن قبيل هذا الترتيق يبدو لي نعت تصوير الصافي لمشاعر الإلفة بين فتيان حمص وجنود الجيش العربي، بأنه لقطة طبيعية لا شعرية (ص 11) فما معنى ذلك؟ أهو الوصف المفصل مثلاً؟ لكن الشاهد موشّى أيضاً بإنشائية ما. أهو إذن الخلو من الصنعة والتصوير مثلاً؟ هل ذلك وحده لا ينفي الشعرية. أم الترتيق على حساب التدقيق؟ إنه التساؤل الذي تستدعيه أيضاً إشادة الباحث بما يسميه بالمفردات النوعية حين عالج (الوصف) في كتابة الصافي. فسوق مثل تلك المفردات تحصيل حاصل في عمل كهذا.

ربما كان على المرء ألا يوغل في درس هذا البحث قبل أن يكتمل بجزئه التالي حول الجانب التاريخي والاجتماعي، ولا سيما صورة مدينة الصافي. لكن ذلك نفسه هو الذي يغري أيضاً بسؤال الباحث والإلحاح عليه في تطوير الالتماعات الهامة المبثوثة في هذا الجزء من البحث، حول السيرة الذاتية. فالخطيب لا يرى في السيرة معرضاً لكل وقائع حياة صاحبها كما صنع الصافي. إنه يرى السيرة تخميراً للمادة الخام، وفناً له مقتضياته الفنية. فالسيرة غير المذكرات. ونحن نستطرد على سبيل الرغبة بتطوير واستثمار مثل هذه المذكرات. ولكن ماذا بينهما؟ وما شأن ذلك الحديث عن (السيرواية)؟

إن كل كتابة أتوبيوغرافية هي كما يقول اسحق بيتو: إشكالية ثقافية معينة. والأوتوبيوغرافية تحيل فوراً وبقوة على الفردية. لكأنما مشروع الاوتوبيوغرافية الوحيد هو: الذات. فماذا يترتب على قول كهذا داخل عمل الصافي وانطلاقاً منه إلى خارجه؟ لنتأمل:

* سيرة الصافي سيرة مواطن عادي. والوطن أحد محوري حياته. أليس علينا أن نتساءل: أي مواطن عادي

هذا الذي أمامنا؟ هل تكفي فيه كلمة الموظف؟ وأي وطن هو ذلك المحور؟ التساؤل يعني الانتقال من تشخيص بطل الصافي إلى دلالاته الاجتماعية والتاريخية، وهو الذي يغطي بسيرته العقود التي شكلت ما شكلت في المجتمع. هل نحن حقاً أمام مواطن عادي واحد على الدوام؟ أم نحن أمام مفهوم واحد للوطن على الدوام؟

• لقد اقترن الشكل الاوتوبيوغرافي في الرواية العربية بتقديم بطل مثقف. وتماهى في هذا الشكل البطل بالكاتب. ونهض هذا الشكل فنياً على الحكي والتذكر. هل يطمع المرء إذن بتطوير الباحث لما عرض من أمر السيرة في عمل الصافي إلى ما هو خارج هذا العمل، خاصة أنه الباحث المعروف برصانته واهتمامه بالرواية؟

* * *

البحث الثاني في العدد الماضي كان لنعيم اليافي تحت عنوان (بنية القصيدة التقليدية في شعر الصافي). واليافي يحدد في البداية منهجه بالانتقاء والاختيار (في الفن وفي الحياة)، رافضاً اعتبار الانتقائية الخطوة الأولى نحو التلفيقية، باعتبار المنهج هنا تصالحي وسطي، فيما هو هناك منفتح تركيبي.

هذا الفصل المدقق فيما بين الانتقاء والتلفيق لا يخفف من انفتاح الاحتمال الانتقائي على التلفيق. فالأمر ليس رهناً بالمنهج أو الموقف الانتقائي نفسه، بل بالحالة التي يتجسد فيها لدى هذا الناقد أو ذاك، وفي هذا الشطر من الشغل أو ذاك. وأود أن أشدد في هذا الصدد على تمييز آخر بين إغواء الانتقائية بالأخذ من كل منهج بطرف، حسب مقتضى الأمر، وبين دعوى إفادة هذا المنهج أو ذاك من عطاءات المناهج الأخرى، حسب مقتضى الأمر.

ليست الانتقائية انفتاح أو مخاطبة أو تلاقح هذا المنهج مع ذاك. والمنزلق الذرائعي في حالة الانتقائية هو غيره في حالة إفادة منهج ما من منهج أو مناهج أخرى. ولعل أهم ما ينبغي التنبه له في أمر الانتقائية هو ذلك المنزلق المتمثل في الفصل ما بين موضوعية وعلمية المنهج، ومسؤوليته وموقفيته. فالمنهج النقدي - وربما كان هذا من فضل القول - ليس بريئاً من الموقف أو الأدلجة مهما كانت صرامته العلمية. ومع الانتقائية يبدو التملص سهلاً، والانتهازية مبررة، والحربائية امتيازاً. ومن هنا فإن في مرادفتها بالاختيار كما جاء في تحديد اليافي فيها من النقض والتناقض ما فيها. ومثل ذلك وصف المنهج المؤسس على الانتقائية بالانفتاح والتركيب. فمع الاختيار ثمة الموقف بجهارته ومسؤوليته. أما مع الانتقاء فثمة - في أحسن حال - إضمار الموقف وتمييعه والتخفف الزلق من عبئه. مع الانفتاح والتركيب يحضر الاختيار. وقد يكون الاختيار دوغمائياً وقد لا يكون. وقد يكون تبسيطياً وقد لا يكون. أما مع الانتقاء فتقوم متوالية الجمع واللصق، وهي غير جدلية الانفتاح والتركيب.

بناء على تحديده المنهجي السالف، قاس اليافي قصيدة الصافي بمقاييس قديمة وجديدة. فلاحظ في الخطوة الأولى، حسب المقاييس القديمة - التحديد له أيضاً - سمات الوضوح والتقرير والتفهيم والمبالغة والنزعة الخطابية.. ولقد كنا نرجو لو أن اليافي أكد على أن بعض النقد العربي القديم هو الذي يلح على السهولة والايضاح والمبالغة، وليس النقد العربي القديم بإطلاق (ص 22 ص 27). ففي ذلك النقد قدر مهم وغير يسير مما دافع عن الغموض وأنكر المغالاة والتهويل والاعتساف والشطط.

إن ملاحظة الباحث اعتماد الصافي في أسلوبه التعبيري على طابع الذاكرة، لا الخلق، تحتاج إلى معالجة إضافية. فالذاكرة هنا وهي الذاكرة الحافظة أو المستودع الحافظ كما يسمي اليافي، تتصل بجانب واحد هو الجانب الثقافي أو الشعري بالأحرى. ولكن الذاكرة أو طابع الذاكرة ليس لدى الشاعر الصافي أو سواه ثقافياً أو شعرياً وحسب. وطابع الذاكرة بهذا المعنى العام إذن - وحتى في حدود المستودع والحافظ - لا يلغي عملية الخلق

ولا يتعارض معها على نحو ما تنطق به عبارة اليافي، إلا إن كان المعوّل على الخلق من عدم. وقد تكون الذاكرة الحافظة هي المسؤولة عن التكرار في شعر الصافي أو ما سماه الباحث بالصورة الجاهزة، لكن هذا أمر آخر غير معنيٍّ أو هو لا يُعنى، بمعنى اعتماد الأسلوب التعبيري على الذاكرة أو انطباعه بطابعها، لا بطابع الخلق.

في الخطوة الثانية لجأ اليافي إلى المقاييس الحديثة. واختار منها بتسميته: المنهج الصوري، والمنهج البنيوي، والمنهج الدلالي. فاستعان بالأول على درس الصورة في شعر الصافي، واستعار من الثاني جملة من الاستعارات نعاينها فيما يلي:

* الهيكل البؤري، وهو ما يُتعارف عليه في البنيوية بالبنية المركزية.

* الهيكل المفتوح، وهو ما يُتعارف عليه في البنيوية بالبنية المنفتحة. لكن هذه الاستعارة غير ملائمة لشعر الصافي الذي يظهر حسب تحليل اليافي، وكما هو حقاً، منفلشاً، لا منفتحاً وشتان بين البنية/ الهيكل المنفتحة والمنفلشة.

* النسق، ويستعيره اليافي ليدل على وحدة الموضوع بعد أن افتقد في شعر الصافي الوحدة الموضوعية.

ترى، إذا كان شعر الصافي يقوم كما يرى اليافي بحق على وحدة الموضوع أو العنوان، فلماذا إذن هذا التزويق باستعارة النسق من البنيوية وهو مفقود في النص؟ وكيف تأتى للباحث هذا الخلط بين وحدة التصميم أي وحدة المخطط في القصيدة وبين النسق؟

هذا ما كان من أمر الاستعانة بالبنيوية والاستعارة منها. أما مع الدلالية فليس ثمة استعانة أو استعارة سوى بالعنوان. فالإشارة العابرة إلى المعجم الشعري ليس استعانة ولا استعارة. ومثل ذلك ما توخاه الباحث من التعويض عن عون الدلالية على درس الأشكال البلاغية في شعر الصافي بما تقدم ذلك من درسه للصورة حسب المنهج الصوري.

بذلك تكون حصيلة استعانة اليافي بالمقاييس الحديثة قد أسفرت عن حصيلة متواضعة جداً في حدود المنهج الصوري. ولنتمعن بعدُ في كلمات (الاستعانة/ المقاييس) مقابل كلمات (تمثل/ المناهج). فهل هذه هي الانتقائية المنفتحة التركيبية، أم أنه تزويق البحث ببهرج المناهج الحديثة والحداثة النقدية والعصرنة وما أدراك؟ مثل هذا التزويق، مثل هذا الادعاء للانفتاح والتركيب والانتقاء والاتكاء على المناهج النقدية الحديثة، بات واحداً من أدواء تحديث الشغل النقدي العربي في العقد الأخير. وهي أدواء ولدّها تواتر وإغواء هذه المناهج في حالة القصور عن استيعابها. كما ولّدتها وطأة المثاقفة في أحد تجلياتها المرضية، حيث نرى المصطلحات والأسماء والمقتطفات تساق جزافاً دون أن يكون لها رصيدها في المادة المنقودة أو في عدة الناقد، وبجملة، دون أن يوفر لها النص الناقد غطاؤها المفترض. وإذا كان مثل هذا الصنيع ضريبة لا بد منها، وأمراً ملازماً لعملية تحديث الشغل النقدي العربي، فإن التعويل من بعد هو على ذلك التمثل المتنامي في هذا الشغل للمناهج الحديثة، هو في إعادة إنتاج هذه المناهج على يد العديد من النقاد العرب، هو في نقد الإبداع بنقدٍ مبدع لا هجين.

لقد فوت اليافي على نفسه أكثر من فرصة للإفادة مما ذكر من المناهج الحديثة ومما لم يذكر، مكتفياً بما رأينا. ومن ذلك مثلاً أن يحاول قراءة دلالات تعبير شعر الصافي عن القيم القديمة بالثوب الفني القديم. أو أن يقرأ دلالة الانعطاف الذي ذكر لشعر الصافي في منعطفي الثلاثينات والأربعينات. أما الحكم على الشاعر بأنه لم يكن ابن العصر (ص 36) أو افتقاد الناقد للقصائد التي تعبر عن وجهة نظر محددة من الحياة (ص 34) ـ لكأن وجهة النظر

تنفرد هكذا في قصائد بعينها، ولا تندغم أو لا تنهض في مجمل النتاج!. أما ذلك فليس إلا من قبيل سوق الكلام على عواهنه، نشازاً على البحث وعلى العملية النقدية، وهو ما وصل في جملة ما وصل إليه حد التساؤل عن جرأة الصافي في إبداء رأيه فيما يقرأ من مترجمات، ما دام المسكين قد اعترف بأنه لا يتقن لغة أجنبية؟!

* * *

البحثان التاليان في ملف (البيئة الأدبية في سورية ورضا الصافي) كانا لسمر روحي الفيصل وقصي الأتاسي. وقد اقترن كل منهما بتعقيب. الأول لعبدالله أبو هيف والثاني لممدوح سكاف. أما بحث الفيصل فقد حمل عنوان (المساجلات النقدية في سورية بين الحربين العالميتين). ولقد أعفاني التعقيب من أهم ما يستدعيه البحث من القول. فقد افتقد عبدالله أبو هيف تدقيق الفيصل لمفهوم المساجلة، وانطوائه بالتالي على المناظرة أو المحاورة أو المعركة النقدية... كما لاحظ أحادية النموذج الذي اعتمده الفيصل. لكن المعقّب بالغ أيضاً في مجاملة الفيصل حين أشار إلى ريادية بحثه. وفي ذلك من الغبن لجهود الآخرين أياً كانت ما فيه. ولست أدري إن كان من حقي أن أذكر في هذا الصدد اليسير الذي قدمت بعد جهد مضن من البحث والتنقيب، يعرفه عبدالله أبو هيف قبل سواه، وذلك في كتاب (النقد الأدبي في سورية) الصادر عام 1980 حين عرضت للعديد من المناظرات والمجادلات والمعارك النقدية خلال ثلاثينات وأربعينات ما قبل الاستقلال، أي خلال العقد الأخير - على الأقل - مما بين الحربين العالميتين. فلئن اعتمد الفيصل على مثال من مجلة المكشوف فلقد قدم سواه الأمثلة العديدة والمتنوعة من: أصداء، العالمان، المنتدى الفلسطيني، النواعير، الأديب، الصباح، رسالة المغرب... وقرأ مساجلات عبد الغني العطري، محمد يحيى الهاشمي، أسعد محفل، ناجي مشوح، محمد روحي الفيصل، خليل الهنداوي، وسواهم الكثير. ومثل ذلك متابعتي للمعارك النقدية التي دارت حول الكتابين اللذين ذكرهما المعقب نفسه لنزيه الحكيم (محمود تيمور رائد القصة القصيرة) وجميل سلطان (فن القصة والمقامة). وكذلك المعارك النقدية حول ديوان نزار قباني (قالت لي السمراء) وحول طه حسين وتوفيق الحكيم، والتي شارك فيها الحكيم نفسه وصلاح الدين المنجد وابراهيم مجاهد الجزائري وفؤاد الشايب... ولعل في بعض ما انتهت إليه هذه المتابعات من الخلاصات ما ينطوي على الأهمية بالنسبة لدراسة المساجلات النقدية في سورية فيما بين الحربين العالميتين، وعلى نحو أدنى بالنسبة لبحث قصي الأتاسي (بيئة حمص الأدبية 1930 - 1960)، والذي أوفى تعقيب ممدوح سكاف عليه، بما كان قميناً أن يساق من قول آخر بصدده، سواء في تدقيق المصطلح (البيئة الأدبية) أو المنهج أو التوثيق.

* * *

خارج ملف (البيئة الأدبية في سورية ورضا الصافي) ثمة بحثان أخيران: أولهما لجمال جنيد بعنوان (الاجتماعية الثورية في روايات غسان كنفاني) والآخر لحسين جمعة، وهو الجزء الثاني من بحثه (طه حسين والانتماء العقدي). وكان الجزء الأول قد نشر في عدد كانون الثاني 1987 من مجلة الموقف الأدبي، وعقب عليه في العدد الماضي وليد اخلاصي.

أما جمال جنيد فقد انطلق من باختين في كون الجنس الروائي نفياً لكل نزعة شكلية، إذ لا يظهر إلا في لحظات الصراع والقول، حيث كل العلاقات (بما فيها العلاقة الروائية) تأخذ شكلاً جديداً هو الشكل الاجتماعي الثوري.

يتابع جنيد المنطلق الباختيني إلى الرواية العربية، فيذهب إلى أنها لا تحيد كثيراً عن العلاقات الاجتماعية التي تحكمها. ولا مكان في هذه العلاقات بالنسبة للرواية العربية في مشكل علاقات البورجوازية، لأن مكانها التاريخي محدد في إطار القوى الاجتماعية المناهضة. ومن هنا جاءت الاجتماعية الثورية.

مثل هذه القراءة لنشأة وسيرورة الرواية العربية تجافي التاريخ. فعلى الرغم من الرغبة بالمنطلق الباختيني، وعلى الرغم من وجاهته وإغوائه، وعلى الرغم من توكيدات باختين الأخرى على أن الرواية تاريخ القاع الاجتماعي وملحمته، وتاريخ المهمشين، وملحمة الحياة اليومية... إلا أن سحب ذلك حرفياً وأتوماتيكياً على نشأة وسيرورة الرواية العربية يشطب على العديد من لحظاتها الهامة، إلا إذا كان جنيد يعدّ روايات توفيق الحكيم وعبد السلام العجيلي على سبيل المثال من الاجتماعية الثورية التي يرسلها واحداً أحداً في الرواية العربية، وليت الأمر كذلك. ولعل التنويه في هذا الصدد واجب بما قدمه فيصل دراج والياس خوري في نشأة وسيرورة الرواية العربية، وكذلك عبدالله العروي، سواء أكان بعض المنطلق في ذلك لدى باختين أم سواه.

إن ما في بحث جنيد إثر هذه المقدمة الوجيزة ليس غير وجيز جديد لأعمال غسان كنفاني (رجال في الشمس ـ ما تبقى لكم ـ أم سعد ـ عائد إلى حيفا ـ الأعمى والأطرش) مع موازاة كل منها بدلالة اجتماعية ثورية ما. إن مواءمة هذه النصوص للمنطلق إنما تؤكد عكس المرجو، إنما تؤكد الاعتساف في الاختيار ما دامت النصوص التي تستدعي قولاً آخر هي من الوفرة والوجاهة بمكان.

وأخيراً، يأتي الجزء الثاني المذكور من بحث حسين جمعة، والذي يتابع فيه المنافحة عن طه حسين، عن انتمائه الثقافي العربي ضد تهمة التهود والتفرنس، عن إسلامية طه حسين وإيمانيته، وهذا الشطر الأخير هو ما شغل القسم الثاني من بحث جمعة.

يردّ جمعة تهمة الإلحاد عن طه حسين عبر وقائع حياته ومؤلفاته الشهيرة. وغاية ما في الأمر تبدو لجمعة في استفزاز طه حسين لرجال الدين رداً على ما كانوا يأتون بحقه. فالرجل لم يكن ملحداً. ولم يقف ضد الدين كقيمة وجدانية أو أخلاقية أو فكرية. بل وقف ضد المتطرفين الرجعيين. ويعاود جمعة الطرح القديم الجديد التبسيطي حين يرى المضمون الفكري التقدمي للإسلام في مفهوم طه حسين عبر الفصل بين نقاء المبادىء ووسخ حامليها. فهذه النظرة تجرد المبادىء أياً كانت من بشريتها واجتماعيتها. هذا الطرح يعيد سيرة التجريد الساذج أو المتساذج للدين أو للحزب مثلاً من عيانيته وتجسيده التاريخي وحمولته الاجتماعية والصراعية، والتي لا كينونة له بدونها أو خارجها.

إن هذا البحث لا يضيف جديداً إلى ما قيل في طه حسين. وقد يتعلل المرء ـ للوهلة الأولى ـ للباحث بذلك الغمر الذي قيل وما زال يقال في طه حسين. لكن الأمر ليس كذلك. ففي تراث ثرّ ضخم كتراث طه حسين لا يزال ثمة زيادة ما للمستزيد. ولعل في الدراسة البالغة التميز التي قدمها جابر عصفور لذلك التراث تحت عنوان (المرايا المتجاورة) خير ما يؤكد ذلك.

---

*هذه المقالة مراجعة للأبحاث التي تضمّنها العدد السابق من المجلة المذكورة.

هموم .. للجيل الصاعد من المستشرقين

تشرين – 1989 – دمشق.

جلّ من عرفت من المستشرقين منذ قرابة العقدين كان من (الجيل الصاعد) إن صحت التسمية. بعضهم أنجز دراسته الأكاديمية للتو، وبعضهم كان أو لم يزل يسعى من أجل ذلك. وبعضهم انتظمت معه الصداقة والتعاون رغم حاجز الزمان والمكان، ولم يكن الحقل الوحيد دوماً للّقاء: الأدب، بل شتى الشئون الثقافية، ومنها الاستشراق نفسه. ولعل أكبر من التقيت سناً كان ميشيل باربو، الفرنسي الذي أقام في الشام لسنين طويلة منذ سنين بعيدة. وكان لقاؤنا في مهرجان قابس بتونس صيف 1986، حيث قدم بحثاً في الشعر، نمّ عن اجتهاد دؤوب وجريء وتجريبي أيضاً. لقد أرسل في نفسي لقاء هذا الستيني دفقة حارة، فيها من الإعجاب بنشاطه واتقاد ذهنه وتواضعه، وفيها من التفكر في الوقت الطويل الذي يهدره الكاتب العربي والطاقة الكبيرة التي يهدرها أيضاً، مرغماً تارة وغير مرغم تارة، وهو ينصرف عن شئوون شغله أو يُصَرف، مما يجعل كثيرين يفيقون فجأة وقد خلفوا وراءهم الأربعين أو الخمسين أو الستين وهم لما ينجزوا أقلّ القليل مما راودوا أو طمحوا إليه، على الرغم من أهليتهم ربما لما هو أكبر.

في ذلك المهرجان قدمت بحثاً في توظيف المناهج الحديثة في النقد الأدبي العربي. ومثل هذا البحث يفتح الباب عريضاً على المثاقفة، على العلاقة مع المناهج الجديدة المتوالدة، وبخاصة في فرنسا. ومن ذلك كان الاستطراد إلى بعض شئون الاستشراق في أدبنا، وهو ما سبق ـ ولحق ـ أن خضت فيه مع آخرين، قبل ذلك الصيف.

وإذ أسميه الآن كذلك (استطراد) فلأن اللقاءات الرسمية وغير الرسمية لا تتمحور حوله غالباً. إنه مسألة قائمة بحد ذاتها، تقتضي ألاّ يكون القول فيها استطراداً، وهي تتعلق بشغل هذا الجيل الجديد (الصاعد) من المستشرقين ـ أو المستعربين كما يبدو أنه بات التحديد المفضل .. هي مسألة تتعلق إذن بنا، وبأولاء، بثقافتين، بأدبين، بالذات وبالآخر. وبالتالي فهي مسألة تتعلق أيضاً بشغل الأجيال السابقة من المستشرقين، وبالخطى الحثيثة الأوسع التي تقطعها الترجمة من أدبنا إلى اللغات الأخرى ـ رغم كل التواضع والتعثّر ـ وبخاصة اللغات الأكثر شيوعاً، من انكليزية أو فرنسية أو روسية، وبدرجة أدنى بكثير: من ألمانية أو اسبانية.

من المعروف أن الأجيال السابقة من المستشرقين قد اشتغلت كثيراً في موروثنا الأدبي. وبعض ذلك الاشتغال لم يكن بريئاً من الفولكلورية والغرائبية والسياحية.ولعله لم يكن بريئاً أيضاً مما هو أدهى كما يذهب بعضهم في أمر الاستشراق بعامة. ولكن إنجازاً ما قد تحقق على كل حال لموروثنا ولأدبنا ونقدنا الحديثين بفضل ذلك. ولا أحسب أني بحاجة إلى سوق الأمثلة هنا، فهي وافرة وشهيرة، تتلمذتْ عليها أجيال في الجامعات، وبعضها لا يزال قوي الحضور في الجامعات وفي المكتبات.

على أن البحث في تأرخة وفي نقد الأدب العربي الحديث ونقده حقق في العقدين الأخيرين بخاصة انعطافاً هاماً، على الرغم مما يقال بحق وبغير حق في أزمة الأكاديميات العربية والنقد، وفي ذلك الانعطاف نفسه، والذي يتصل في جذره، وعلى نحو ما، بالمستشرقين. إذ إنه كان بدافع من الفورة المنهجية التي شهدها المرجع الثقافي

الغربي، أو تحت وطأتها. وبعبارة أخرى كان ذلك الانعطاف معنياً جداً بما جدّ في شأن المثاقفة،وهو ما يتصل بالآخر كما يتصل بنا، أي يتصل في أحد جوانبه بالمستشرقين الجدد. على أن الملاحظة الصارخة هنا هي أن أغلب شغل أولاء في أدبنا لا زال يجري على سنن سابقيهم، بعيداً عما في أكاديميات بلدانهم وشغل نقادهم المعاصرين من مناهج حديثة أو شغل منهجي جديد بعامة.

ولئن كانت علامة صحة أن نرى هناك كما نرى هنا من لا تلوي عنقه أو يبهره ما يرافق الشغل النهجي أحياناً من (الصرعة)، فإن الأهم ألاّ يتخلف البحث عن المنجزات التي يحققها المشتغلون. الأهم أن لا يتنطع واحدهم أو واحدنا للبحث بعدّة تجاوزها الزمن أو بدل فيها أيما تبديل، والباحث غافل أو مستكين. وليس عذراً ما سمعته من بعضهم أكثر من مرة، إذ يجري التعلل بغضاضة التجربة والسن، وبأن فلاناً أو فلانة قد قدم إلى هذا البلد أو ذاك ليتقن اللغة، ويشرع في التخصص، وهو لما يؤهل للنقد الأدبي الحديث في بلده.

يبدو الشغل الاستشراقي من بعض جوانبه شبيهاً بما لا زال حاضراً بقوة في العديد من الأطروحات التي تجيزها أكاديمياتنا،حيث ينصرف جل جهد الباحث الطالب، وشيخاً كان أم شاباً، إلى تجميع المادة والتوصيف، ومتابعة شيخه أو شيوخ شيخه أو زملاء شيخه ، فتتضاءل ألمعية الباحث الطالب، إن لم تختف، ولا يكاد يلمح اجتهاده، أو تسلّحه بما جد، مما قد لا يكون لشيخه أو للشيوخ الزملاء معرفة كافية به، هذا إن لم تكن استزادة بعضهم من المعرفة قد توقفت أو انحدت بعد الاستاذية، لأسباب موضوعية وذاتية، مما لسنا بصدده الآن. كما أن بعض أولاء الشيوخ ـ وإن كان صغير السن ـ لا يكتفي بالعزوف عن تجديد معارفه وعدته في اختصاصه، بل يقف عكس ذلك. على أن هذا الاستطراد لا يعني سوى حالتنا الأكاديمية، فإشارة المشابهة مع (هناك) محدودة بإعداد الطالب، بأطروحته.

لقد ربيتْ أجيال تلو الأجيال على مؤلفات شوقي ضيف أو أنيس المقدسي على سبيل المثال، في تاريخ الأدب العربي، وفي أغلب الجامعات العربية. ولقد كان ذلك لعقود إنجازاً هاماً في إطار النهوض بأدبنا ونقدنا وأكاديمياتنا. لكن ذلك كان مرحلة. كان خطوة على طريق طويلة انعطفتْ منذ عقدين على الأقل انعطافاً آخر. ولم يعد اليوم من فسحة تذكر في المشهد النقدي، في مشهد البحث والدرس الأدبي، لا لشيخ ولا لطالب، لا لمستشرق ولا لمستشرقة، أن يتحدث عن حنا مينه أوعبد الرحمن منيف، عن الرواية العربية والحرب أو عن القصة الفلسطينية القصيرة المعاصرة... كما كان يتحدث هذا أو ذاك من شيوخ وطلبة ومستشرقي الثلاثينات والأربعينات أو الخمسينات والستينات.

وفي الإطار الاستشراقي تحديداً لم تعد الفسحة التي كانت للفولكلورية والغرائبية والسياحية، هذا إن كان ثمة فسحة لذلك البتّة. بل إن الشغل الاستشراقي من هذا القبيل لا يكون متخلفاً عما في وطنه أو هنا من شغل نقدي ومنهجي وحسب، بل إنه يتحول إلى عبء على الشغل المحلّي، ويغدو عامل تخليف أو إعاقة أو تشويش.

لقد أشرت إلى اتصال هذه المسألة بما ينقل من إنتاجنا الأدبي إلى اللغات الأكثر شيوعاً. وهذه الإشارة لا ترمي البتة إلى أن تعلق على مشجب الآخر علل الذات. كما لا تغفل عن الخلل الكبير والقصور الأكبر في عمل المؤسسات الثقافية العربية الرسمية وغير الرسمية، ذات العلاقة بنقل إنتاجنا إلى لغات أخرى. بيد أن استمرار الغلبة في العمل الاستشراقي على ذلك النحو الذي ندعي قصوره وخلله أيضاً، يفعل فعلاً ما في تعميم وتسويد صورة بعينها عن إنتاجنا، في الوقت الذي يفترض فيه أن يكون رفد العمل الاستشراقي بجهود جديدة ودماء

شابة عاملاً مساعفاً على جعل الخيارات أكبر،فليس من الإنصاف مثلاً أن يتجاوز عبد الرحمن منيف إلى نبيل سليمان ـ حتى لا أذكر أسماء مجايلة أو سابقة، مهما كان إنتاجها، وعلى الرغم من التقدير الكبير لما في الجهود السابقة أو المجايلة مما يستحق أن يعرفه الآخر كجزء من سيرورة وطبيعة إنتاجنا الأدبي، وعلى الرغم كذلك من الاحترام الكبير للاعتبار الأكاديمي الذي لا يزال سائداً في بعض المواقع، وهو اعتبار ذو شأن أيضاً لدى ناشر ما أو مترجم ما، والذي يؤثر أن يتحاشى الأحياء أو صغار السن، حتى إن كان هذا السنّ سنّ الكهولة، أو إن كان إنتاج الكهل أو الشاب أو الشيخ أكثر جدارة.

ربما تؤخذ المبالغة على ما سقت ما دام عدد غير قليل من المستشرقين والمترجمين والناشرين (هناك) يقبل اليوم على أعمال الغيطاني أو وطّار أو العجيلي أو مينه... أو مادام الجهد الاستشراقي الراهن قد بدأ يُعنى بقضايا الإنتاج الأدبي والنقدي العربي الجديد، ومن ذلك ما ذكرت من أمر الرواية والحرب أو القصة الفلسطينية... ولكنني أتابع، حتى إن كانت المبالغة فيما تقدم، فهي ضرورية، ضرورية لهم، ومن منطلق الحرص عليهم كما علينا. ومثال أدب أمريكا اللاتينية حاضر بقوة أمامهم وأمامنا،خاصة أنني لا أخشى من المجازفة بالقول إن القرن القادم سيهلّ مع إطلالة أخرى للأدب العربي الحديث على ذلك العالم، مهما تكن المعوقات والمؤنسات اليوم أو غداً.

* * *

السفر برلك بين التناصّ والسرقة

الشرق الأوسط ـ 1994 ـ لندن.

من العهد العثماني توارثنا إلى زمن قريب القول بالكار، وبشيخ الكار، للدلالة على الصنعة، ومعلم الصنعة أو شيخها. ومن له سبع كارات أو سبع صنعات كان يقال له: مسبّع الكارات.

وممدوح عدوان مسبّع الكارات، فهو شاعر ومسرحي ومترجم وقاصّ وسيناريست وصحفي، وصاحب غوشة وطوشة. وهو في ذلك كله شغيل ثقافي بامتياز، وصديق لدود وخصم حميم و... ألا يكفي هذا؟

* * *

لم أر، ولم أقرأ من سفر برلك ممدوح عدوان حتى الآن. لكنني أذكر بإعجاب حديثه الخاص في لقاء في منزله عن مشروعه (سفر برلك). لقد تأكد لي آنئذٍ ما كنت أخمّن فيه دوماً وجهاراً ـ ولكن في غيابه ـ من الجدية والدأب والاحتراف. فهذا واحد من قلّة بيننا يعرف صنعته ويجيدها ويهبها مزاحه وجده ومقالبه ومزاجيته وليله ونهاره، وليست (شغلته) الثقافية بالنسبة إليه كما بالنسبة لأغلبنا من فضل الوقت والجهد، على الرغم من كل الظروف الموضوعية التي تدفع بهذه (الشغلة) لأن تكون كذلك.

في ذلك اللقاء أطلعني ممدوح عدوان على ما ضمت خزائنه من مراجع، وما سوّد من أكوام الصفحات في السفر برلك. وبشغف وتواضع راح يستزيدني مرجعاً ما، تعويلاً على تقاطع شغله مع ما اشتغلت عليه في بعض الجزء الأول من (مدارات الشرق) عن الفترة نفسها. وهذا ما أعلم أنه قام به أيضاً مع سواي، وقبلي.

وعلى الرغم من أن المجالس أمانات، فسأفشي الآن ما سمعت من نهاد سيريس الذي كان يعمل في مشروعه

(رياح الشمال)، من حذر الاستجابة لمبادرة ممدوح عدوان نحوه، والاستزادة من المراجع، خوفاً من سبق أو من قطع سبيل أو ما أشبه ذلك. وقد سارع سيريس بعد ذلك إلى عالم التلفزيون، ولعل ذلك لا يكون ورطة من هيثم حقي بالنسبة لروائي يجتذبه التلفزيون. على أن نهاد سيريس لم يعد بعد في السيناريو إلى تلك المرحلة المبكرة من هذا القرن، مرحلة السفر برلك.

* * *

في عالم التلفزيون هذا، غذّ ممدوح عدوان الخطى، بعد لجلجتها الطويلة لدى السابقين أمثال عادل أبو شنب وعبد العزيز هلال من الأدباء. ولقد أثارت أعمال ممدوح عدوان التلفزيونية لغطاً في أحيان غير قليلة، ومن ذلك كان التشنيع على الكار الجديد، أو اللهاث خلف المردود المالي الأسطوري للكتابة التلفزيونية، أو الاتهام بإعداد قصص وروايات لآخرين، وإغفال أسماء هؤلاء، بل والاختيار هنا ممن يصعب على الذاكرة الثقافية العربية أن تتذكره، وهي الموصومة بالضعف والمحدودية.

وعلى أية حال فالمشاهد الأمي في قرية قريبة لمصياف، مثل قرية ممدوح عدوان، وعلى سبيل المثال، بات يعرف ماذا يعني أن يحمل العمل التلفزيوني في قرار المكافأة المالية عبارة (قصة وسيناريو وحوار فلان الفلاني)، وماذا يعني أن تغيب كلمة قصة، أو أن تحل كلمة إعداد أو فكرة علان العلاني.

على أن المحزن أو المغيظ أو المكرور والممجوج ما دار مؤخراً بين هلال الراهب صاحب رواية (الاغتراب) وبين ممدوح عدوان، بسبب السفر برلك، من شاشة التلفزيون السوري إلى صدر الصفحات الثقافية، إذ اتهم الراهب عدوان بالسرقة، وردّ المتهم من الأقاصي الأميركية، وشحذت السكاكين الشامته به، سواء أكان يعنيها الراهب والموضوعية أم لا، كما شحذت السكاكين المدافعة عن عدوان، واصطخب التلفزيون والصحف الثقافية الشفوية، وقلّ في الاصطخاب وفي الاتهام والدفاع الخوض في أمر المراجع والتقاطع وخصب الإبداع وتطويب التاريخ، وإن كان المرء يسجل لعدوان نفسه اهتمامه بذلك في ردوده. وكان التلفزيون السوري قد عرف في وقت غير بعيد اتهاماً آخر بالسرقة من خالد الشريقي لمروان صقر.

* * *

ومع التشديد الحاسم والقاطع على احترام وحماية الحقوق المادية والمعنوية لكل كتابة وكاتب، ومع الإقرار بانتشار ظاهرة اللصوصية في الأعمال التلفزيونية، مما رافق فورتها وغوايتها، فقد سارعتُ عندما سمعت باتهام هلال الراهب لممدوح عدوان إلى النفي القاطع، على الرغم من أنني لم أر ولم أشاهد ما كتبه الأخير عن السفر برلك.

ولم يكن ذلك لعصبوية مني لممدوح عدوان، بل لسبب بسيط، رددته وأكرره: لا حاجة لممدوح عدوان بذلك، كما أنه أذكى من ذلك. أما أن يتقاطع عمل له عن سفر برلك مع رواية لهلال الراهب، فشأنه في هذا الشأن أن يتقاطع - أو تتقاطع رواية هلال الراهب - مع رواية العصاة لصدقي اسماعيل من السابقين، أو أن يتقاطع مع رواية لأحد السابقين رواية لأحد اللاحقين، كالوباء لهاني الراهب، أو ملكوت البسطاء لخيري الذهبي، أو رياح الشمال لنهاد سيريس، أو...

لكن هذا المقام يعود بنا إلى ما أفاض به التراث النقدي العربي من السرقة والتضمين والإحالة والتوارد... إلى آخر مصطلحات ذلك التراث التي دققت فيما يقوم بين اللصوص.

كما يفضي بنا هذا المقام من تراثنا إلى ما أفاض به النقد الأوربي والأمريكي الحديث، مما تصادى في نقدنا الحديث خلال العقد الأخير خاصة، وتبدلت معه المصطلحات التراثية، فغدا النص هو هو، بجلاءٍ أكبر ودقة أكبر، كشبكة من نصوص، وباتت علامة الكتابة وعلامة القراءة أيضاً ماثلة في التداخل النصي وفي التعلق النصي...

ومن آخر ما قرأت في هذا ما كتبه الناقد المغربي المتميز سعيد يقطين في دراسة مستفيضة ورصينة لما بين أمين معلوف وجمال الغيطاني في كتابتهما عن مصر المملوكية، أي عن المرحلة نفسها، والشخصيات التاريخية عينها، وعن كيفية تعامل كل من الكاتبين مع المراجع والمصادر التي ليست سراً ولا حكراً.

لم يتحدث أحد عن سرقة ولا عن شبهة، على الرغم من التقاطعات العديدة والحادة. بل جرى الحديث عن التاريخ وعن الرواية، عن التناص، والمتناص، والمناصّة، والميتانص، وسواها من المصطلحات النقدية الحديثة كما تخاطبت بها كتابة أمين معلوف وكتابة جمال الغيطاني، وكما تخاطبت الكتابتان مع الكتابات الأخرى، فليس للإبداع حدود، لا إبداع الكتابة ولا إبداع القراءة. والأمر إذن رهن بقدرة كل كاتب وأسلوبه وغرضه ومخيلته ومقدرته الإبداعية.

أليس هذا أيضاً بأمر السفر برلك؟

القسم الثاني
في الرواية

الرواية المغربية

الجماهير 10 / 5 / 1972 ـ حلب.

في العام الماضي نشرت في (البعث) مقالاً عن القصة القصيرة في المغرب العربي، استهدفت فيه إعطاء القارىء في هذه المنطقة من وطننا الكبير فكرة أولية وضرورية عن هذا الفن الأدبي الهام(*).

واليوم أبذل جهداً مماثلاً في الرواية المغربية، وقد ازددت إيماناً بأهمية تقديم مثل هذه الأعمال على المستويين: الصحفي السريع والأكاديمي الدقيق، لأن الدوافع خلف ذلك تتضاعف إلحاحاً وخطورة يوماً بعد يوم من الناحية القومية، ومن الناحية الأدبية.

لقد أخذ فن الرواية يتوطد في المغرب العربي في سنوات ما بعد الاستقلال، إذ كثر الإنتاج من جهة، وجوّد الأدباء عطاءهم بصورة مميزة عما سبق. ولا ينفي ذلك ما يلاحظ في السنوات الأخيرة من ضعف فني حكم به أغلب النقاد على الروايات التي ظهرت خلال الأعوام الخمسة الأخيرة "رواية أمطار الرحمة لعبد الرحمن المريني، وغداً تتبدل الأرض لفاطمة الراوي، وبوتقة الحياة للبكري أحمد السباعي، ودفنا الماضي لعبد الكريم غلاب، وإنها الحياة لمحمد البوغاني". إن هذا التوطد اعتمد في الأساس على معطيات وجذور متنوعة وبعيدة الغور نستطيع أن نجملها فيما يلي:

1 ـ الجذور البعيدة:

وهي القصص الشعبي سواء البربري منه (كالذي جمعه ابن ظفر الصقلي في كتابه: أبناء نجباء الأبناء) أو العربي كسِيَر الهلاليين. وإلى جانب القصص الشعبي هناك ما كان سائداً من قصص ديني جمعته التفاسير،وقصص بطولي وفلسفي (نموذج النوع الأول القصتان اللتان تحكيان موقعتي الزلاقة والارك، ونموذج النوع الثاني ما تركه لنا في كتب التاريخ الأدبي والفلسفي ابن شهيد، وابن يقظان) وكذلك قصص الرحلات (ابن بطوطة ـ ابن رشيد السبتي..) وأخيراً القصص اللغوي والتعليمي كمقامات الحضرمي والعلمي..

إن ذكر هذه الجذور يجعلنا نستذكر ما درجت الدراسات الأكاديمية على اعتباره جذور الرواية والقصة في المشرق العربي. ولا يخفى أنها جميعاً موضع أخذ ورد بين الذين ينكرون أي أصل تاريخي للرواية والمسرحية في الأدب العربي، وبين الذين يصرون على وصل هذين الفنين بأية صلة تاريخية كانت.

2 ـ الجذور القريبة :

تأتي البداية الجادة للرواية المغربية مع ثلاثينات هذا القرن، ولكننا لا نعدم بعض الأعمال التمهيدية التي سبقت هذا التاريخ كالرحلة المراكشية لمحمد بن عبدالله المؤقت التي ظهرت سنة 1907 ، والتي تماثل حديث عيسى بن هشام للمويلحي في الأسلوب. وقد وجه الكاتب فيها نقداً لاذعاً لمحالفي الاستعمار وللطبقة البورجوازية بطريقة تعليمية تثقيفية مباشرة.

إن تجاوز الهوة الفنية فيما بين مثل هذا العمل (الريادي) وما أخذ يكتب بعد الثلاثينات، قد تم بفضل الصحفيين اللبنانيين والجزائريين، ومهاجري هذين البلدين. وكذلك لعبت الأحداث الحامية الي أخذت تعصف

بالبلاد، وما لازمها من حركة صحفية محلية ناشطة، دوراً هاماً سواء في توسيع دائرة الاهتمامات الأدبية أو في تطويع الأسلوب.

هكذا نستطيع أن نرى بعد الثلاثينات جملة من الروايات المغربية تتناول مختلف جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية، كما نرى عدداً من الروايات التاريخية.

وقبل أن أشير إلى أهم هذه الروايات أود أن أذكر أن الأدب العربي في المغرب قد عانى هو الآخر من معضلة ازدواجية اللغة العربية ـ الفرنسية التي اكتوى بنارها أدباء الجزائر، وتأتي في طليعة هذا النوع من الروايات (جيل الظمأ) للدكتور محمد عزيز الحبابي التي بدا تأثر الكاتب فيها بأميل زولا وهنري بوردو واضحاً، والتي اصطبغت، بصورة فجة، بثقافة الكاتب الفلسفية العالية. وهناك سوى الحبابي الشرايبي صاحب الرائعة الشهيرة (البهائم) وغيره ممن كتبوا أعمالهم ـ ككاتب ياسين وأخوانه ـ بالفرنسية ثم نقلت فيما بعد إلى العربية.

3 ـ أبرز الروايات والروائيين:

تأتي رواية (غادة أصيلا) في رأس الروايات التاريخية، وهي للكاتب عبد العزيز بن عبدالله صاحب رواية (فاطمة) التي ظهرت سنة 1934 ، وصاحب عدد كبير من القصص التاريخية المتوسطة والقصيرة مثل قصة (الجاسوسة المقنعة، وقصة الرومية الشقراء).

يصور الكاتب في غادة أصيلا المنازعات التي قامت في العائلة السعدية على عرش المغرب بين الأمير محمد بن عبدالله المتوكل وعمه أبي مروان. وقد لعبت مارية دور البطولة في هذه الرواية وهي حبيبة أحد جند الأمير واسمه سعيد، وتعمل في خدمة أبي مروان، وقامت باغتياله بواسطة السم. ونشهد في الرواية تصويراً ممتازاً لمعركة وادي المخازن قرب ميناء أصيلا، وهي المعركة التي غلب فيها أبو مروان جيش البرتغال بقيادة سيبستيان الذي جاء يناصر الأمير محمد ويطوي مطامعه الخاصة. وقد قتل في هذه المعركة القادة الثلاثة وتولى بعدهم الأمر أحمد السعدي باختيار الجند.

ثمة رواية تاريخية هامة أخرى هي رواية (الملكة خناثة) للدكتورة آمنة اللوة الملقبة بباحثة الحاضرة (على غرار باحثة البادية) وقد كتبت في أدب الرحلات (في ربوع الأندلس مهد السحر والجمال).

تتصف رواية الملكة خناثة بالبراعة في تصوير المواقف النسائية وفيها دعوة إلى التحرر. وقد استطاعت الكاتبة أن تستوعب العصر التاريخي بكل نجاح، إلا أنها تقع في الداء العام وهو الإكثار من مواقف الوعظ واتباع الطريقة المدرسية. ويلاحظ أيضاً الاتباعية التي تأخذ الكاتبة بها أسلوبها. وقد تعرضت هذه الرواية لولاية السلطان اسماعيل وزوجته خناثة بنت الشيخ بكار المغافري الشنقيطي (من شنقيط).

خارج حلبة التاريخ نطالع من الروايات التي تختلط فيها الترجمة الذاتية بالقصص (رواد المجهول) لأحمد البقالي الذي يصور الصراع بين القديم والجديد متبعاً أسلوب التحليل النفسي وذلك من خلال سيرة التلميذ حسن الفقيه الغزواني شيخ المسيد (اللفظة بربرية وتعني المسجد). وقد برع الكاتب في إكساب الرواية طعماً محلياً مميزاً وانتصر فيها للجديد، وهي تذكرنا بمعارك خلع الطرابيش وتجديد الحياة عند الشباب العربي بمصر في الخمسينات أو قبلها بقليل.

ومما يقارب رواية البقالي هذه ما كتبه عبد الكريم غلاب بعد خروجه من السجن تحت عنون (مذكرات سجين). وقد قدم لهذه الرواية المرحوم الدكتور محمد مندور. وفي الرواية مزيد من المذكرات والعمل الروائي.

أخيراً : أعود فأؤكد أن الغرض من هذا المقال هو التعريف وإلفات النظر إلى المجاهل الفنية في أنحاء الوطن العربي الكبير. وإنني لأذكر لمن لا يكتفي بعجالة صحفية أعمال الدكتور محمد الصادق عفيفي عن الأدب المغربي بصورة خاصة، وما كتبه عبدالله كنون في: أحاديث عن الأدب المغربي، وحسن السائح في "من تاريخ القصة والمسرحية". وأرجو أن يبادر المهتمون بالقضايا الأدبية والقومية إلى تقديم أعمال أدق وأغنى، سواء عن الأدب في المغرب أم في السودان أم في اليمن أم في الخليج.. وإنه لمن المشجع أن نرى بعض العلائم قد أخذت تظهر بالفعل كالذي طالعناه في جريدة (الثورة) عن الأدب التونسي، وكملف الآداب ـ عدد نيسان ـ عن هذا الأدب أيضاً.

* هي المقالة الأولى في الفصل التالي.

* * *

مرايا نجيب محفوظ

الجماهير 22 / 1 / 1973 ـ حلب .

كنت في شتاء العام الماضي في جلسة دافئة مع الأديبين الصديقين عبد السلام العجيلي وأنور قصيباتي. وكان معنا رابع معافى من داء الأدب. وقد تحدثنا فيما تحدثنا عن رواية نجيب محفوظ (المرايا) التي كانت تصدر في ذلك الحين في مسلسل أسبوعي على صفحات مجلة الإذاعة والتلفزيون المصرية. وتطرق الحديث إلى مكانة نجيب محفوظ الحقيقية، وفي آخر ما وصل إليه عبر تاريخه الفني الطويل، وهل هو عثرة في درب الرواية العربية كما يشاع أحياناً؟ وهل يتقدم الطيب صالح إلى تاج نجيب محفوظ فينازعه فيه؟ ولقد كنت المدافع الوحيد عن نجيب حتى أن الصديق الرابع علق قائلاً: أنت مغالٍ في حبك!

ولقد عمدت بعد ذلك مباشرة إلى جمع الحلقات التي كانت قد نشرت حتى حينه من (المرايا). ووعدت نفسي وأنا أعاين كومة اثني عشر عدداً بالمتعة التي تسكرني وأنا أقرأ لنجيب. وقلت إن تجزيء المجلة لن يحرمني من لذة القراءة المتصلة، على الرغم من الكره المدمن الذي أحتفظ به لتقديم الروايات على هيئة مسلسلات صحفية كما تحرص الصحف والمجلات المصرية خاصة على أن تفعل دائماً. فالحق أن مثل هذا العمل لا يبرر نفسه أمامي بغير الكسب الصحافي، واستغلال شهرة ذائعة، أو التمهيد لكسب شهرة مجدداً.

لقد بدأت (المرايا) إذ ذاك بنهم كبير. إلا أنني لم ألبث بعد صفحة واحدة أن أحسست بتباطؤ يغل عيني سطراً إثر سطر. فأسندت العلة لسوء في حالي وقت القراءة، فتكلفت المتابعة، والتباطؤ يطّرد سريعاً، حتى حسبت أنني إذ أنتهي من آخر الأجزاء أخرج من معركة مرهقة. وكان علي أن أنتظر حتى هذا الصيف إذ تابعت ما انقطع من (مسلسل المرايا) بعد أن صدرت في كتاب. وعدت من جديد أسوق حماراً حروناً بالمشقة والجهد، مستعيناً بالصبر، منتقلاً من جزء إلى جزء، من عبده البسيوني إلى جاد أبي العلاء إلى رضا محمود إلى سالم جبر... إلى سؤال ملحاح غليظ: ماذا أقرأ؟ أهذا آخر ما كتبه نجيب محفوظ حقاً؟ ولست أنكر أن السؤال أفزعني في البداية، إلا أنني تجشمت مواجهته مغالباً خيبتي بعد إنهاء الرواية، وندمت لأمر واحد: هو أنني لم أكتب

لنجيب، أو عنه، منذ قرأت الأجزاء الأولى من مسلسله، هامساً همسة محب وصديق، محذراً، فلعل الكاتب الذي عرفناه يهتم بجمهوره وقرائه أن يراجع خطواته ويحاسب قلمه قليلاً. بل أن ندمي تحول - ربما في محاولة لتبرئة الذات - إلى استنكار لصمت كل قارئي نجيب محفوظ، أثناء نشره المسلسل عن مخاطبته.

لقد كانت مجلة الإذاعة والتلفزيون تقدم للرواية قائلة: "ويقوم هذا العمل على تقديم شخصيات مختلفة تمثل الحياة المصرية في هذا القرن بمشاكلها المتعددة... وكل شخصية لها قصتها الخاصة، وترتبط الشخصيات مع بعضها البعض في إطار العصر الواحد والمشاكل المشابهة... ولذلك يصعب تقديم ملخص لما سبق نشره... ويمكن للقارىء أن يقرأ قصة كل شخصية على أنها قصة منفصلة عن الشخصيات الأخرى... رغم أن جميع الشخصيات ترتبط بهذا الرباط الخفي العميق.. فهي شخصيات مصرية تعبر عن مشاكل مصرية.." وكان اعتراضي الوحيد على هذا الكلام الجميل والواقعي متمثلاً في السؤال التالي: هل يمثل حاصل جمع خمسين قصة رواية؟ إن نجيب محفوظ قادر حقاً على تمثيل الحياة المصرية والشخصية المصرية، وقد برهن على ذلك، لكن أليس في الرواية شيء آخر؟ إن في حياة نجيب (وهو الآن متقاعد) الفنية المديدة، ما أتصور أنه كفيل بتقديم عدة خمسينات أخرى من أمثال أجزاء المرايا المرتبة ترتيباً أبجدياً يذكر بصرامة فهارس الرسائل الجامعية!

فإذا ما أضفنا إلى ذلك العبارة الصحافية التي كتبت بها المرايا، والتي تلوي العنان عن تركيز أسلوب نجيب في السنوات الأخيرة، وشفافيته، حق لنا أن نطلق التساؤل الذي يعنون به هذا الكلام: إلى أين؟ أإلى الدرب الذي تمحل سامي خشبة الاستدلال إليه عبر الرواية في دراسته لها والتي نشرت في الآداب اللبنانية منذ شهر؟ أم إلى نهاية غير مشرفة لتاريخ مجيد؟ ولنقل بعد هذا: إن في (المرايا) كل شيء إلا أن تكون رواية!

* * *

رشاد أبو شاور في أيام الحب والموت

البعث 25 / 7 / 1973 ـ دمشق.

تركت القضية الفلسطينية أثرها العميق في شتى ألوان الأدب العربي الحديث، من شعر وقصة قصيرة ومسرحية أيضاً. وقد كان ذلك أكثر بكثير مما بدا في الرواية. تستوي في ذلك الأقلام التي تنتمي مباشرة للتراب الفلسطيني، والتي تنتمي لبقية أقطار الوطن العربي الكبير. وفيما عدا ما كتبه الشهيد غسان كنفاني، وسبقت إليه الروائية الانجليزية إيثيل مانين، فإننا نفتقد الأعمال الهامة. أما إذا اتجهنا شطر ملاحقة الهموم أو الشخصيات الفلسطينية أو ما يتصل بهذه القضية من قريب أو بعيد، في الرواية العربية عامة، فإن الحصيلة ستكون أكبر، ولكنها ستظل لا تقاس إلى ما نقع عليه في الشعر خاصة، وباقي الألوان الأدبية عامة.

ونحن هنا لا نبغي دراسة هذه المسألة قدر ما نبغي الإشارة إليها في مستهل كلامنا على رواية رشاد أبو شاور، "أيام الحب والموت" باعتبارها رواية فلسطينية لحماً ودماً. إذ إن مثل هذا التقديم ضروري لفهم الرواية، ووضعها في موضعها الصحيح، دون الوقوع في الإجحاف أو المبالغة.

لقد اختار رشاد أن يكتب عن بداية عصر التشتت الفلسطيني - التعبير لإيثيل مانين - فعاد إلى مطلع صيف النكبة الأولى سنة 1948 ، ورصد الهزيمة والخيانة والتخلف والعجز، وأخيراً: النزوح، مؤكداً من خلال ذلك،

وبعد ذلك كله أيضاً، على قيمة الأرض والكفاح، مراهناً بها على المستقبل أصعب وأشرف رهان.

هذا هو أبو عبدالله سلمان الفلاح المسن الذي يمثل جيل الأجداد، يوصي حفيده النازح وهو على صدر أمه "شايف هالشجر، هالتين والزيتون والعنب هالأرض اللي مثل الحنون... هاذي الك، يوم ما ترجع الها تذكرني.. اتطلع مليح فيها. خليك تظل تذكرها حتى ترجع الها.." (ص 78). لقد أخلص هذا الجد للأرض، وبعد ترمله فكأنما تزوج كرمه، يقضي فيه الليل والنهار. وحين يستفحل الخطر ويبدأ ترحيل العجائز والأطفال والنساء يتشبث بالتراب، ولا يكون لديه ما يقوله سوى: "الأرض نعمة، حطيت فيها روحي، بأقدرش أفارقها" (ص 9). وهو في النهاية يلقم حفيده الأمانة الجديرة الوحيدة.

هل كانت الأرض هينة حقاً على الفلسطيني؟ ومن الذي فرط بقداستها فباعها أو تركها ناجياً بكل خفيف وثمين؟ ثمة دعوات لئيمة، حرصت كلما تسنى لها أن تدمغ الشعب الفلسطيني بلا استثناء بعدم الوفاء للأرض. إلا أن الحقيقة التاريخية والثورية هي في غير ذلك. ورواية رشاد تسهم في جلاء هذه الحقيقة الضرورية لاستيعاب أبعاد الصراع الحالي، بله التاريخ القريب. فالطبقة الاقطاعية في منطقة الخليل - وقرية ذكرين بالذات حيث تتحرك الرواية - هي التي تعاملت مع الصهاينة، وقبلهم مع الانجليز والأتراك، وهي التي سيطرت على الأرض بوسائل استغلالية عديدة منها معاهدة الوجهاء واسترضاؤهم، ومنها إخراس أية مقاومة لباقي أفراد الشعب من الفقراء. ولقد طغت هذه الطبقة المتمثلة بعشيرة العواونة في الماضي شر طغيان، إذ فرض هاجم العواونة الأتاوات، وأجبر الناس على أن يبنوا البيت الكبير لأسرته، وذلك في وقت الحراثة والبذار، متسبباً بترك الفلاحين دون موسم، وهو يسعى أيضاً لامتلاك "حلوة" أخت محمد أبو عمران الذي يتصدى لهاجم أخيراً، ويقتله، فيتحول الفلاح البسيط المقاوم إلى مزار مقدس للقرية.

وقد قام بعد هاجم ابنه داهم يوثق الصلات مع الأتراك، ويمعن في إيذاء الفلاحين بأساليب أذكى وأشر من أساليب أبيه. وتنقل فيما بعد مع ورثة الأتراك من انجليز أو يهود. ونهض له وللذين يتعاون معهم مثل الذي نهض لهاجم قبله، وهذا ما سنحاول تتبعه فيما يلي من خلال ملاحقة الوجه المقاوم في الرواية، والذي كان محمد أبو عمران كما رأينا العلامة الأولى فيه.

أما العلامة الهامة التالية فقد تجلت في محمد المرابع الذي حارب الانجليز حرباً شديدة، وأشيع أنه استشهد فإذا به يعود من جديد. هذا المناضل يمثل مرحلة متقدمة من وعي الفلاحين والمقاومين. فبينما نرى الوعي المزور الضامر لدى الكثيرين، ومنهم أبو محمود الذي يكاد يكون القطب الأساسي للرواية، نرى أن محمد المرابع يعرف جيداً علاقة الانجليز باليهود، ويعرف ما فعل العواونة بأرضه إذ سلبوها وتركوه بلا أرض. ولذلك فهو يقود مقاومة ذكرين. وفي اجتماع عقد في مدرسة القرية لبحث شراء السلاح، ينطلق محمد متحدثاً عن ارتفاع الأسعار، لأن القرى كافة اندفعت تشتري، ويخاطب الفلاحين حاثاً: "المصاري والذهب اللي في أرقاب النسوان بتعوض، بس الأرض ما بتتعوض" (ص 31). لكن مسيرة هذا المناضل لا تطول، فهو يستشهد في المعركة الأولى بين فلاحي قريته ومستوطني كبانية موسى، المستعمرة اليهودية التي أقيمت في ذكرين. لقد كان النصر وشيكاً في هذه المعركة لولا أن تدخل الانكليز. ويخيل لمن يقرأ وصف أبو شاور لها أنه في معركة "جاهلية"، فالنسوان قد خرجن يزغردن، ويحملن الأباريق الفخارية لسقاية الرجال، ويغنين محمسات!

تولى أبو محمود رئاسة المسلحين المقاومين بعد استشهاد محمد المرابع، وتوزع الفلاحون الأعمال بعد

المعركة الأولى من حراسة ودوريات وحفر للخنادق، وتركوا جميعاً أعمال الزراعة، فيما كانت الأنباء تتواتر إليهم مثبطة مقلقة، فقد استشهد عبد القادر في القسطل، ووقعت مذبحة دير ياسين، وأخذ بعض الفلاحين يفكرون بترحيل أهليهم. إلا أن عبدالله أبو محمود يقاوم ذلك مشخصاً الوضع على النحو التالي: "حطينا الحية في عبنا وهذا جزاء طيبة قلوبنا" (ص 10). إنه يمثل الفطرة الشعبية البسيطة والمحدودة في فهمها للقضية. لكن هذه الفطرة لا تلبث أن تستوي وتنضج أثناء القتال، فبالممارسة يزداد وعي المقاومين الفقراء والأميين. وها هو ذا أبو محمود نفسه يناجي امرأته بينما يهم في مضاجعتها: "اليهود يحاربونا ومعهم الانجليز، أسلاحهم نظيف وداهم لعوانة يبعث لليهود أخبار البلاد والقرى.. باتجسس علينا ويهرب أخبارنا، وإحنا ما عندنا سلاح كفاية، والجيوش ابنسمع فيها ومش شايفينها" (ص 52).

قبل أن نسترسل في متابعة مقاومة القرية بقيادة أبي محمود، لا بد من الإشارة إلى بطولة محمود الشتايرة أحد مقاومي القرية الأوائل والذي يبرز في ثورة القسام، وعاد للقرية بعد اختفاء طويل اشتبه بالموت. وبعد عودته وشى به داهم للانجليز الذين قتلوه شر قتلة، وكان قد رزق بولده خالد من ابنة عمه عباس الشتايرة أحد وجهاء القرية. إن وشاية داهم قد ضاعفت حقد الفلاحين عليه وعلى أسياده، ولكنهم واجهوا وحشية قتل محمود الشتايرة باستسلام ومراقبة حزينة عاطلة، لم تبد مبررة، بل إنها لتتناقض مع الروح المقاومة التي تسم القرية كافة، ما عدا المختار الذي يحذر داهم من حقد القرية - متزلفاً - والذي يهرب أخيراً مع أسرته، حين تحتد الأزمة، مؤثراً النجاة الفردية على المسؤولية والمصير الجماعي، فسقط بذلك متجاوزاً جبن ومحدودية الحاجة رابعة - خاطبة وداية القرية - التي تهم بالرحيل في البداية ريثما تستقر الأحوال، لكنها لا تسترسل في ذلك حتى يكون النزوح الجماعي.

حين وصلت الأمور إلى هذا الحد في ذكرين كانت أنباء حضور جيوش الإنقاذ قد ملأت السماء، وملأت القلوب معها غبطة. وارتفعت الروح المعنوية عالياً. لكن ذلك لم يستمر طويلاً. فحين حضر الضابط الكبير برفقة داهم العواونة الذي عين قائداً للمسلحين بدلاً من أبي محمود، إذ ذاك ارتسمت خيبة مريرة وحاقدة وتساؤلات ظنونة في وجوه الفلاحين الذين تعرفوا فيما بعد على الشاويش حسن من عداد الحملة، وهو مصري صعيدي، عانى وعاين الظلم في بلده، ففر إلى جيش الإنقاذ ليحارب مع أخوانه الفلسطينيين بدلاً من أن يموت في ظلم أبناء السودان. ومن هنا كانت علاقته الجيدة مع العسكري السوداني مجيد. إن الأواصر ما تلبث أن تتوطد بين أبي محمود والشاويش حسن الذي يردد في جلسة مكاشفة وود "ما يجري في الصعيد يشابه ما يجري هنا" (ص 61).

كان ظهور الضابط الكبير في القرية قليلاً، وكذلك داهم. وحين كانا يأتيان كانا يعنفان المسلحين. وكان ذلك يؤجج الحقد ويكشف الحقيقة أكثر بأكثر. هذا أبو محمود يقول فيما يتناول المسؤولان العشاء في بيت المختار: "الزباط بدهم عشيات وسجاير واحترامات.." إنه يسخر، لكن أباه يقول مذكراً بنبوءات الشيخ سلمان (في قصة تحمل هذا العنوان لعبد السلام العجيلي من مجموعته: فارس مدينة القنيطرة): "والله ما عمر قوم قادهم خون أو همل إلا وانكسروا" (ص 67). ولم يلبث المسؤولان أن اختفيا بعد ما انكشفت حقيقتهما تماماً، وجاء أمر الضابط للقوات بالرحيل، فرفض الشاويش حسن، وآثر أن يموت - ومعه العسكري مجيد - على أرض ذكرين مقاتلاً.

كانت الذخيرة قد قلّت ، والهمة قد ضعفت، وعاد طلب النجدة من الخليل بأمر داهم - هو الآخر - للمسلحين بالانسحاب وترك القرية. وهكذا، لما وقعت المعركة الأخيرة تقررت الهزيمة كواقع لا مفر منه. وعلى الرغم من خسائر العدو فقد صرع الشاويش حسن والعسكري مجيد وأبو محمود الذي أعطى بندقيته لخالد الشتايرة أمانة ووصية لابنه محمود.

إن الكاتب لم يقف عند هذه النهاية التي تجسد تاريخ ما كان سنة 1948 لكل الأرض الفلسطينية وليس لذكرين ولا للخليل وحسب. لقد كتب أبو شاور فقرة أخرى من بحث خالد الشتايرة عن داهم والضابط الكبير في مدينة الخليل وإطلاقه من ثم النار عليهما، وإصابتهما إصابة غير قاتلة. فمصرع الخائن هو بداية الفصل التالي من الملحمة الفلسسطينية التي لا تكتب لروايتها - أو لرواية عنها - نهاية تقف عند خسارة ذكرين والنزوح. وقد أوصل خالد البارودة إلى الطفل محمود واختفى إثر ذلك. ها هنا، وفي نهاية الصفحات التسعين، تقف الرواية عند تعليق الكبار على أخبار داهم والضابط وخالد، ومفاده أن موت الخونة محتوم في الجولة القادمة، ما دامت رصاصات خالد لم تقتل هذه الجولة. ونقف أيضاً عند هذه الكلمات الغنية بالرمز والحرارة والتفاؤلية الثورية، وهي آخر ما نقرأ في الرواية: "حبا الصغير قليلاً، رفع يده اللينة، وخبط المفتاح الأسود الثقيل بعض الشيء على سبطانة البندقية، فأخرجت رنيناً ثم أخذ يخبط بالمفتاح.. فتح فمه... بابا آبا.." (ص 93). لقد اجتمعت أخيراً وصية الجد عن الأرض مع سلاح الأب وذكراه، لتكون جميعاً قدر هذا الطفل الفلسطيني الذي استوى عوده بعد عشرين عاماً وأكثر، فنهض على الرغم من التحديات لمسؤولية قدره من خلال العمل الفدائي ومقاومة المقيمين داخل الأرض المحتلة.

لا ريب أن هذا الزخم النضالي الذي ترمينا الرواية فيه، على الرغم من صغر حجمها، يغري - بالإضافة إلى ما ألمحنا إليه في المقدمة - بكثير من الحماس لها. إلا أننا سوف نحترز على ذلك، بسبب الملاحظات الهامة والعديدة على بناء الرواية وأسلوب صاحبها - متجاوزين بصعوبة - بعض الأخطاء النحوية كقوله "كان الرجل ضخم الجسد قوي. قوياً" (ص 16) أو قوله "جلدة الناس الخارجون. الخارجين" (ص 72)...

لقد اتبع الكاتب طريقة الأخبار والتأريخ. ومن هنا كان الاستطراد الذي لا تحتمله رواية صغيرة الحجم، ولكن الطبيعة التاريخية والإخبارية تسوق إليه سوقاً. ولم ينفع في تغطية ذلك محاولات التحديث القليلة والمتواضعة، كاصطناع المونولوج الذي لم يبد سوياً إلا في موضع واحد، وذلك حين بدأ الترحيل، وكان وداع مريم وابنها محمود لأبي محمود. أما الإلحاح على الفلاش باك (الاسترجاع) فقد أضر أكثر مما نفع، بسبب الإكثار منه وإطالة فتراته، فقد انقلب إلى تقرير تاريخي عند الحديث عن مجيء العواونة، وبدا مقحماً إقحاماً في ذكريات أم محمود عن زواجها على الرغم من متعة هذه الذكريات، وخاصة حين عرضت لمحاولات نعمان ابن داهم العواونة في اصطياد المرأة، بينما كان أبوها المختار يطمع في مصاهرة العواونة تدعيماً لمركزه.

لقد ساق الكاتب الخواطر والتذكرات - ونسميها تجاوزاً بالمونولوج - بالعامية الفلسطينية. وكذلك ساق الحوار بين الشخصيات العديدة. وفي الأماكن السردية أو الوصفية حيث اختفت العامية، حلت محلها بساطة اللغة. والواقع أن رشاد أبو شاور وضعنا بهذه الطريقة في التعامل مع اللغة أمام مشكلة أشار إليها توفيق زياد في كتابه "عن الأدب والأدب الشعبي الفلسطيني" والذي دعا فيه إلى تسجيل اللهجة الفلسطينية بحرفيتها وحكاياتها وأغانيها.

إن قضية العامية التي يختلف القول في قبولها في العربية عامة، تغدو قضية ذات طابع خاص حين تكون عامية فلسطينية. فنحن هنا أمام شعب يواجه محاولات التصفية والتذويب، ليس فقط جسدياً، وإنما في شخصيته التاريخية والأدبية، في فولكلوره وتقاليده. ومن هنا فإن تسجيل الصور الفولكلورية الفلسطينية في الرواية كعرس مريم وأبي محمود، أو تسجيل أغان شعبية، إن ذلك يحمل معنى نضالياً هاماً لا يمكن التغاضي عنه. ولئن كنا لا نريد أن نجعل من خصوصية وضع الرواية الفلسطينية مبرراً لتجاوزات أدبية وفنية، فإننا لا نستطيع أن نتغافل عن هذه الناحية. إن التصاق الدعوة إلى العامية في الوطن الكبير بدعوات سياسية مشبوهة، لا ينسحب على الدعوة إلى العامية الفلسطنية، ولا على الدعوة إلى "التطعيم بالشعبي" الذي يمكن القول إن رشاد قد وفره إلى حد كبير.

وأخيراً، فلقد بدا ترقيم الفقرات في عدة مواضع غير سليم، إذ أن الإحساس بإطالة الاسترجاع، كان يضطر الكاتب للقطع والعودة إلى الحاضر، وهنا كان يستعمل الترقيم، بينما كان يصل مفاصل أخرى للرواية ببعضها. كما بدا بعض الانتقال بين بعض الفقرات مستغرباً، فلقد انتقل من جيش الإنقاذ وداهم إلى الأستاذ خليل، كأن الغرض فقط تعريفنا بمعلم القرية الفقير دون أن يكون لذلك أية قبليات أو بعديات. ومن الحق، أن كل الشخصيات التي قدمت ضرورية (المختار، الأستاذ، الحاجة الخاطبة والداية، الوجهاء، داهم ...) لكن تقديمها بدا متقطعاً ومبتسراً فيما عدا أبو محمود وداهم.

تلك كانت قراءة مخلصة وناقدة، وهي مهمة تتضاعف ضرورتها في الرواية الفلسطينية، فضلاً عنها في أدبنا، ولهذه المرحلة، عامة.

* * *

فاضل العزاوي في القلعة الخامسة

الثورة ـ 1973 ـ دمشق.

عرف فاضل العزاوي بنزوع حداثي عارم. وتبدو (القلعة الخامسة)[1] خطوة إلى الوراء في هذا النزوع قياساً إلى أعماله الأخرى. ولعل طبيعة هذه الرواية هي التي فرضت على الكاتب مثل هذا النهج.

لقد حرص الكاتب على تقديم خلاصات مكثفة أو آراء وجيزة أو خطباً في بعض الأحيان، قصيرة النفس وسريعة الحركة. كما حرص على التناول التقليدي العام لشخصية السجين دون أن يستر ذلك بعض التحديث المتواضع أو النفس الشاعري المتناثر.

مصادفةً سيق عزيز محمود سعيد إلى المعتقل، بينما كان في المقهى ينتظر من يقوده إلى عاهرة. واحتفظ به في المعتقل نتيجة الاشتباه باسمه. فالمطلوب الحقيقي يدعى (محمود سعيد). هاتان النقطتان في منطلق الرواية تذكّران بلعب زكريا تامر في قصص السلطة والسجن. وسنرى أن كل ما يلحق من تطور في شخصية عزيز لا يخرج به عن أن يكون مرشحاً قوياً لقصة من قصص زكريا تامر تلك. وهذا ما يجعلنا نستبق فنقول إن تامر كان أبرع وأذكى حين لم يعذب نفسه مع نموذج كعزيز، فاختصر الدرب إلى القصة القصيرة. ولا يبدل في الأمر احتمال (تقديم تجربة السجن) لأن هذه التجربة مرتبطة بشخصية عزيز وحده دون أن يكون لها أي بعد آخر.

كيف كان عزيز وهو ذاهب إلى المعتقل؟ "كنت مهووساً ومشتتاً مثل مدخنة تنفث في العاصفة، وكنت متضايقاً ومبتهجاً بالحديث الجديد دونما أي مبرر معقول... ربما فكرت أنها مغامرة من نمط جديد" (ص 9). إنه موقف طفولي. ثمة غرٌّ زُجَّ في مغامرة ملأى بالاحتمالات، يتطلع إلى المقبل بشوق وفزع، وتظل عيناه في الوقت نفسه مشدودتين إلى الوراء، إلى بغداد ونزهات الشوارع، إلى الحصول على امرأة، ومن ثم العودة إلى كركوك حيث يواصل عمله الرتيب في حضن أمه.

وإذ يتبين عزيز أن الأمر ليس مغامرة طفولية، بل هو واقع حام، يتزعزع من أركانه، ويشتد التفاته إلى الخلف، إلى الماضي. وتتضاعف محاولاته لطلاء نفسه بأشد أنواع المواد قدرة على العزل ومنع التأثر بالوسط الذي ألفى نفسه في غماره دون مقدمات.

كان عزيز حيادياً تجاه العالم، لا مبالياً بما يصطرع في أحشاء هذا العالم، ولا يحس بأية رابطة تقوم بينهما. كان منبتُّ الصلة بالمحيط، منطوياً غاية الانطواء على ذاته وهمومه الشخصية. وفي أفضل حالات الانتقال إلى خارج الشرنقة يبدو العالم حلماً، لغزاً محيراً، كما يبدو أنه قائم على خطأ ما. فالأمور لا تجري فيه كما يجب. ولكن ما مدى علاقته هو كإنسان بهذا الخطأ؟ ما مسؤوليته في وجوده وفي نفيه؟ "ثمة خطأ أساسي في هذا العالم لا أتحمل مسؤوليته" (ص22). وليت الأمر يقف عند حدود انتفاء المسؤولية الشخصية وتبرئة الذات. إن العلماء والساسة والشرطة هم أيضاً غير مسؤولين!! وخطأ العالم سر مكنون مستحيل التعري. نقرأ في الصفحة المشار إليها "فلطالما فكرت أن العالم قائم على خطأ خفي لا يمكن توضيحه أو تأكيده.." هذا هو موقف موظف متعلم قرأ مئات الكتب، وتلك هي رؤيته التي لن يزيدها استرسالنا في التقصي غير المزيد من السلبية والشحوب والقصور. (انظر مثلاً ص26 ، ص32).

أما الناس فهم قطيع تارة وتارة أخرى نعاج ضالة. وفي كل الأحوال، هو يشك في نضالهم السياسي: طبيعته وجدواه. إنه نضال مصطنع وموقف مختلف "ولطالما خيّل إليّ أن الناس يختلقون مثل هذه الحروب حتى تكون عندهم قضية يتحدثون عنها" (ص33). وكان قد برأ نفسه قبل ذلك مباشرة "لست جندياً في هذه الحرب التي لم أفكر فيها أبداً" كما أنه أعقب ذلك الإسقاط الجاني - الذي لا تشفع له براءة مدّعاة - لجهد الآخرين بإسقاط مماثل، إذ ساوى بين كافة ألوان الصراعات "إن الجميع على صواب" أفلا يستوي في ذلك صراع المستغَل والمستعمَر ضد المستعمر؟ ثم إن هذا التعليق على الآخر ينفي دعوى الحيادية، ويشكك في حقيقته الانطوائية. إن لعزيز موقفاً من الناس، ورأياً بهم وبنضالاتهم، ولكن ستر ذلك هو القطيعة مع العالم، القطيعة الظاهرية. ها هو ذا يتفلسف قائلاً "إن العدالة نفسها تحاول أن تجد نفسها في اللا عدالة(ص27)" فما معنى هذا الكلام؟ أليس ذروة التشويش الذي ابتدأ به؟ إنه لكذلك حقاً، وإننا لنتبينه أكثر إذ نقارنه بقول سلام، المناضل الحقيقي: "العدالة الوحيدة الممكنة هي أن نكسب هذه الحرب" (ص32). تلك هي قضية سلام الذي يسعى لكسب عزيز إلى صفه فيها، فما الذي يحصل؟

بعد لقائهما الأول، يشير عزيز إلى الاجتماع السياسي الذي انعقد في السجن برئاسة سلام - مسؤول المعتقل بتكليف منظمته وبمعرفة ورضى من إدارة السجن عن مبدأ التسيير الذاتي - ويدعو سلام عزيزاً إلى الانتماء. ثم يتعرف عزيز على يوسف، المناضل الآخر، المغضوب عليه من قبل رفاقه بسبب عدم تقيده بصيغة المنظمة المقرر ترديدها أمام المحكمة. إن سلام ورفاقه يعاقبون يوسف ويقسون عليه ويحرمونه من اللعب معهم على نحو مهين،

فيفكر عزيز تارة بقدرية البؤس وأزليته، وتارة أخرى بتاريخيته، أي بكونه نتاجاً بشرياً تاريخياً، لا قضاء وقدراً. وهذا التفكير أو هذا التأرجح هو الخطوة الأولى إلى الأمام وبداية الشك. لقد صار حزنه ينمو متجاوزاً أسوار نفسه،ولم يعد خروجه ـ وحده ـ من السجن معضلته الأساسية "لم أعد أهتم بشيء... ربما لم أعد أهتم حتى بإطلاق سراحي... إنني حزين للبشرية" (ص39).

ويلتقي منعماً، السجين الآخر والمناضل الرومانسي، والمثقف الثوري المثالي، فيشرع منعم بتدريس عزيز. ولا مناص أمام القارىء من حضور هذه الدروس السياسية. ثم يلتقي عزيز وسلوى شقيقة منعم في إحدى زيارات الأهل للسجن، ويحبها، وتميل إليه، وتظل العلاقة بينهما تتنامى حتى تنقلب سلوى إلى رمز لكل ما يفتقده وما ينشده "فهي حريتي المفتقدة، البديل للعالم الذي خسرته مصادفة، إنها الآخر الذي فتح مسامات جلدي ودخل بهدوء إلى دمي... لم أعد أشعر بالوحدة، فها أنا أجد نفسي مقيداً وحزيناً كنبي على الصليب (ص63)". والكاتب يحرص على ألا تبدو سلوى أمام القارىء حبيبة عادية لبطله. إنه يجهد كي تأخذ هذا البعد الرمزي وهو يفلح في ذلك تماماً. وأثناء نمو هذا الرمز يستمر التبدل في البطل، فحسه الطبقي مثلاً يزداد حدة، وهو يكتشف سرّ الحقد الطبقي في المعتقل، إذ يتحدث عن غرفة عدد من السجناء المتميزين (تاجر ومحاميان وطبيب وأستاذ جامعي) الذين يمثلون البورجوازية الوطنية، والذين يعاملهم رفاقهم وحراسهم معاملة خاصة بسبب وضعهم الطبقي الممتاز.

وقبيل ذلك يعاين عزيز (المستنقع) وهو السجن الذي تعاقب فيه جماعة السجن المخالفين منها داخل السجن الجماعي. ويشكل إضراب سجناء المستنقع الثلاثة عن الطعام وما تلاه من انتقاد أحدهم (سلمان) لنفسه، ورفض آخر (حسين) الخروج من السجن متحدياً رفاقه وشاتماً، يشكل ذلك كله إحدى العلامات الفاصلة في تطوير شخصية عزيز، هذا التطوير الذي تنضجه سلوى فيما بعد كما ينضجه شك السجناء فيه، وظنهم أن عزيزاً مدسوس بينهم مما استدعى شتمهم له ولطمهم إياه، وهذا ما ساقه فيما بعد إلى الانتماء قسراً، وفرض عليه أن ينحاز علانية بعد أن صارت له قضيته التي لا بد أن يدافع عنها.

هذه الحادثة جعلت عزيزاً ينقد نفسه ـ في سره ـ فقد تستر على المخبر الحقيقي عبد الكريم بدافع الحيادية والعزلة. ولكن ذلك لم ينجه. لقد صار يدرك جيداً استحالة الانعزال والسلامة الفردية وبطلان دعواها.

ولكن ينبغي ألا نبالغ في تقدير هذا التطور إذ أن العديد من ملامح عزيز الأساسية ظلت كما كانت قبل السجن أو في بداية دخوله له. لقد كان أول نزوله في القلعة لا يرى أية رابطة تشده إلى السجناء، ثم جاء يوسف ومنعم وحسين ومصطفى، وكان سلام حاضراً بقوة على الدوام وخيل إليه وإلينا أن خيوطاً أخذت تنسج ما بينه وبينهم، إلا أنه يفاجئنا أخيراً بكون الخيوط وهماً، وفي حال وجودها فهي واهية. فهو يساوي بين رفاقه وبين جلاديهم، وها هو ذا يقول عنهم: "يطمحون بفعل عذاباتهم القاتلة أن يتحولوا إلى جلادين حتى يعيشوا المعنى الذي يفتقدونه الآن كضحايا" فما معنى هذا التحليل؟ أهذا هو طموح رفاقه أيضاً؟ وهل يعد سعيهم للقضاء على الطغيان مجرد تعويض أو رد فعل للعذابات القاتلة؟

حسّنت المنظمة صلتها بعزيز بعد أن ثبت لها بطلان الشك في مدسوسيته، وبعد أن اجتاز تجربة المعتقل رقم (3) مروراً بالمستشفى مثلما يحدث للمناضلين الأشداء. وها هي ذي بعد صدور الأحكام على سلام ونقله من المعتقل تكلف عزيزاً بقيادة التنظيم داخل السجن. وكان حسين ومنعم وآخرون قد خرجوا وتبدلت الوجوه،

وصار عزيز الذي رأينا قائداً في المنظمة قبل أن ينتمي إليها!! أفيعقل أن تلجأ منظمة كالتي وصفها الكاتب إلى مثل هذا التصرف؟ إن رجالها لا يفتأون يدخلون ويخرجون فهل يشفع لعزيز استمرار وجوده وصبره وحسب؟ أما بقاؤه فلأنهم أضاعوا إضبارته، وأما صبره فليس مؤسساً على عقيدة المنظمة، فما التفسير إذن؟ إننا نميل إلى أنه امتداد لتضخيم الذات وتمجيدها الذي ينتشر بصراحة في أنحاء الرواية، ومن أمثلته امتلاك جرثومة النور والتمتع بالرؤية أكثر من اللازم - بلهجة تواضع مزيف - وكذلك عدم صلاحيته للزواج. إن هذه الخاتمة لا تبدو مقنعة. وقد ظل عزيز حتى اقترابها مشتتاً بين منعم الرومانسي وحسين الفوضوي وسلام المناضل، وأخيراً: الماضي القاحل. وسوف نحاول فيما يلي تبين سمات هذه الشخصيات لأن ذلك يلقي أضواء هامة على عزيز وعلى الرواية ككل.

ولنبدأ بآخرهم، وهو البذرة الإيجابية الوحيدة في الرواية. إنه متسلح بالوعي الثوري، ومتمرس بالنضال المرير الطويل. فهو مثلاً يستقرىء في اشتداد حملة السلطة وإرهابها بشائر النصر. ويعامل عزيزاً بذكاء، فلا يرى أهمية في البداية لكونه ليس من المنظمة: "كل ما في الأمر أننا نواجه ظرفاً شاذاً. ينبغي ألا نسقط أمامه وأن نحافظ على إخائنا الإنساني وننتظر" (ص25). ثم يدعوه بعد لأي إلى الانتماء، وهذا تكتيك لكسب للأنصار والأعضاء. على أن أبرز صفات سلام التي تلفت عزيزاً، ويحرص الكاتب على تسليط النور فوقها هي الصلابة. الصلابة التي تصل إلى حد القسوة. إن سلام يعلل معاملته ليوسف قائلاً: "إن التنظيم هو الحقيقة الوحيدة القادرة على حمايتنا من اضطهاد السلطة.. إننا لن نسمح بالتخريب ولن نتسامح إزاءه" (ص49). وقد سبق إلى القول: "ينبغي أن نكون صارمين وإلا انتهينا.." (ص36). إلا أن عزيزاً - كما يقول - لا يفهم ذلك ولا يستوعبه: فلا يمكن للضحية أن تجلد الضحايا الآخرين. هل عقوبة يوسف لتمرده على المنظمة جلد؟ ومن أين جاء ثبات هذا القانون القاضي باستحالة مد الضحية يدها إلى الآخرين من أمثالها؟ إن عزيزاً باختصار لا يتعاطف مع سلام. إنه يميل إلى منعم الذي يحلم بثورة جميلة وكأنه يحلم بامرأة جميلة. منعم المناضل الرومانسي الذي يعلم عزيزاً أن الثورة السياسية لا تكفي. لا بد من ثورة شاملة في الجنس والأخلاق والاقتصاد وفي كل شيء. إن منعم يقلب الأمور رأساً على عقب فيقول إن المهم هو خلق إنسان جديد طهرته نار الثورة الإنسانية، مقدماً خلق هذا الإنسان على عملية صنع الثورة، وكأن في الأمر تقديماً وتأخيراً! أين هي إذن عملية تشكل الإنسان الجديد عبر ظروف صنع الثورة؟ ثم أين هي الصورة المستقبلية التالية؟ وكيف سينقلب دورها فتأتي أولاً؟ إن لمنعم فضلاً عن ذلك رأياً مماثلاً لرأي عزيز في سلام، فهو لا يقل وحشية عن الحاكم كما يقول. والواقع أن ليس لدى منعم ما يثمن سوى اعتباره السجن فرصة نادرة كي يخلو المرء إلى نفسه، ويفكر بالحرية المفتقدة بين الناس، ولكي يقرأ أيضاً. إن مجمل ما رأينا عن منعم يجعلنا لا نفاجأ إذ ينقلب كافراً بكل شيء بعد خروجه من السجن، فهي النهاية الطبيعية المنتظرة له.

أما حسين فهو معلم فوضوي، يحول سلام دون أن تنتشر دعواه بين الرفاق. ومن تعاليمه: "إنني أقول لكم: من أجل أن تدركوا الحقيقة ينبغي أن تقفوا أمام العالم وتعفطوا لكل شيء.. للحب والأخلاق والتاريخ" (ص46). وهو الآخر يستميل عزيزاً ولا نراه يتغير بعد خروجه من السجن، فقد استمر يكتب لعزيز يائساً: "من الصعب أن يتحمل المرء عذاب وجوده إلى الأبد" (ص125).

بعد هذا السعي كله خلف أي معنى ثوري إيجابي في هذه الرواية، ما الجدوى؟ ما الذي يقدمه البطل المحبط؟ لو أن الكاتب يفضحه لكان الكسب محققاً. لكن العزاوي متعاطف مع بطله اللامتماسك التائه، وهو

يسعى كي يستدر أيضاً تعاطف القارىء بشتى الحيل، ومن ذلك تجربة السجن بذاتها، فهي ليست هماً إلا بقدر ما يتصل ذلك بشخصية البطل، ولذلك لا يؤثر في الخيبة الأخيرة وصف السجن أو عذاباته أو دقائق العيش فيه هنا وهناك، وبشكل تقريري.

لقد بالغ الكاتب في اتكائه على العبارة الشعرية المنغمة، والصور الغزيرة التي تعتمد على الغالب أداة التشبيه (مثل: الكاف) والاستذكار والاستعادة (ص18 - 19 حادثة المقهى مثلاً)، كما بالغ في بث الإشارات الثقافية في كل مكان، وأخيراً، في تغيير هيكل البناء عبر تقديم سلسلة مواجهات عزيز وسلوى، وسلسلة التقارير والاعتراض المسرحي داخل قوسين بغية تحديد صفات إضافية. ويعاين المرء إلى جانب ذلك كله طغيان المباشرة والتقريرية والسرد الطويل في دروس منعم لعزيز (ص43 مثلاً)، وحديث عزيز عن غرفة الخنازير والبورجوازية الوطنية (ص66 - 67) وكذلك تحديده ملامح الشخصيات الجثمانية الدقيقة ومواقع الأحداث (قياس طول القلعة وعرضها..)، وبهذا الصنيع كله جاء عزيز مهزوزاً، وجاء خطابه مهزوزاً.

---

1) اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 1972

* * *

عبد الرحمن الربيعي في الوشم

الثورة 29 / 6 / 1974 ـ دمشق.

يشير عزيز السيد جاسم في كلمة وجيزة ذيلت بها رواية الوشم لعبد الرحمن الربيعي، إلى قصور الرواية العراقية في التصدي للواقع العراقي في العقد الأخير. وعلى الرغم من نسبة الصحة العالية في هذه الإشارة إلا أن عدد الروايات العراقية المتنطعة لذلك الواقع قد أخذ يزداد. وعلى وجه خاص أخذت الروايات "السياسية" تتناول إلى هذا الحد أو ذاك من الجرأة والعمق والحرارة المشكلات الحامية للواقع السياسي العراقي في السنين الأخيرة، بدءاً من المشكلة الكردية، إلى علاقة المناضلين الثوريين: اقتتالاً أو التحاماً أو حواراً، إلى التنظيم الثوري، إلى فترات السجن والاضطهاد.. وهي أمور كما نرى تنسحب على الأرض العربية عامة. فإذا ما أضفنا إلى هذه العمومية، التشكيل الفني المتنوع والطامح والمتقدم في العديد من مواقعه تأكد لدينا كم هو ضروري أن نقف عند الرواية السياسية العراقية.

ولسوف تتناول الوقفة هنا بالتحديد رواية الوشم لعبد الرحمن مجيد الربيعي، مع العزم على أن تستمر في "شقة في شارع أبي نواس" لبرهان الخطيب، و"وعلى الدنيا السلام" لذو النون أيوب و"المناضل" لعزيز السيد جاسم.

يذكّرنا الربيعي منذ سطوره الأولى بحيدر حيدر وهاني الراهب، من كتّاب القطر السوري، فهو يعشق اللغة مثيل عشقهما. ويتجلى ذلك بانتقاء مفردات معينة تبدو أشبه باكتشاف خاص للكاتب "مدينتنا اللديغة.. ص13 ـ المشاعر اللابطة.. ص15". كما يتجلى بسبك الجملة على نحو شاعري، وخاصة في المواطن التي تتم فيها قطيعته مع السرد. ولقد زاوج الربيعي في هذه الرواية بين أسلوبين شهيرين في كتابة الرواية، واستعمل للتمييز

بينهما الطريقة الطباعية الشكلية - أو الخارجية - التي رأيناها في رواية الشهيد غسان كنفاني "ما تبقى لكم" أو في روايات اسماعيل فهد اسماعيل عامة. وهي تعتمد على تغيير لون الحرف وحجمه في الطباعة، وقد قيل في هذه الطريقة ما قيل من احتجاج عليها أو تبرير لها، ولسنا نريد أن نزيد في ذلك هنا.

أول أسلوبيّ الكاتب هو ملاحقة تيار الوعي في الزمن الماضي دون أن يبارح إلى الحاضر إلا نادراً. في هذا الأسلوب يطغى الإيجاز وتكثر اللمحات وتلهب الحرارة وتفور الشاعرية. ويظهر جلياً الربيعي الذي نعرف في القصة القصيرة. ولا يخرج على ذلك إلا في مواطن نزرة، يغلب فيها التذكر والمراجعة، حتى ليستحيل إلى ما يشبه تأريخ حادثة.

أما الأسلوب الثاني فهو السرد التقليدي، والذي يبدو على أشده في الوصف، حيث نقع على صور بعينها، أثيرة لدى الكاتب ومحببة، فهو يعيد فيها ويبدي، كالعينين الأناضوليتين، والقوام الاسبارطي، والوجه الفارسي.. ولقد جمع الكاتب إلى جانب تركيزه على هذه الأوصاف استغلالاً بارعاً للعتابا الشعبية، ورسم أثرها في النفس بصورة تضاهي - إن لم تفق - ما رأينا عند حنا مينه في روايته الأخيرة "شمس في يوم غائم" حين أجاد وأفاض في وصف أثر الموسيقى "الدف" في ضابط الإيقاع.

من خلال هذا البناء الفني المتقدم في "الوشم" قدم لنا الربيعي بطله المحبط أيما إحباط" (كريم الناصري). لقد خرج كريم من السجن مدمراً شر تدمير من الداخل، تتآكله رغبة في السفر، وتلسعه حمى الاغتراب، بعد أن أحس بانبتات كل الأواصر التي تصل ما بينه وبين المحيط. كان قبل أن يدخل السجن مناضلاً حزبياً، نذر نفسه لقضية الثورة حسب مفهوم معين سوف نتناوله بالنقد عما قليل. كان حار الانطلاق في دروب الحياة، يرفض السائد رفضاً (عريقاً) كما يفضل أن يسمي، يرغب في العلاقات الدامية الصميمية، ولا يقنع بموقف غير جذري. هذه الصفات قد تغري بتصور شخصية نضالية ممتازة، لكن ذلك يجب ألا يخدعنا. فكريم متمرد، بل متمرد أصيل كما يحدد، ولنلاحظ التركيز على صفة الأصالة في الرفض والتمرد - وهو لا يأبه لشيء، كما أنه لا يعتبر أدنى اعتبار من النكسات المتتالية التي يمنى بها، فهل هذا يبرر ادعاء الثورية؟ إن الثوري لا يتمرد لمجرد التمرد، ولا يترك المحن دون أن يستخلص منها بالتحليل والنقد والعلم كل الخلاصات الممكنة والمفيدة. هكذا تجنح ثورية كريم نحو مزيج غير موفق من الرومانسية والوجودية. وليس في ما يتبقى من حياة كريم في الرواية، سياسياً أو جنسياً، غير ما يدعم ذلك ويؤكده.

يلخص الكاتب جماع تجربة بطله في هذه السطور المبكرة: "في عالم المهرجين والأشباه حاول كريم الناصري أن يجد له مكاناً وأن يستعيد يقينه الضائع، ولكنه لم يتعامل بأمان مع الأشياء التي واجهته في هذه المدينة التي ما زالت تلعق جراحها، وتنتزع عن جسدها ثياب الحداد، وتعتريها خطواته في دروب العتمة والنضوب" (ص8). وفي هذا التلخيص نجد إدانة كاملة للمحيط ولتجربة كريم. فلو أن تلك الإدانة جاءت في معرض إسقاط الوجه الفاسد، لما كان هناك أدنى اعتراض، لكنها تأتي في معرض تبرئة الذات، وإسقاط الجهد النضالي الذي بذله الجميع، سواء من كان كريم يناضل في صفوفهم، أو سواهم. إن ذلك ينضج في مكان آخر من الرواية، حين يتحدث عن نفسه، فيؤكد أنه نبي، وأن الصفوف لطّخته بشعاراتها وتهريجها، وهذا تبرير لما ردده مناضلون ثوريون، مثقفون وبورجوازيون في الغالب، وكانوا لا يلبثون أن يتركوا منظماتهم عقب تهديد أو سجن أو مطاردة فيوقعون انسحابات، أو يعلنون براءات، ويعللون ذلك بخيانة رفاقهم. كل رفاقهم إلا هم. أو لا جدوى البذل، أو سطحية الجماهير وعدم استحقاقها لتضحياتهم الثمينة. ولعل ما يميز كريم عن هذه النوعية

المعروفة جيداً والمفضوحة جيداً في تاريخنا النضالي القريب والبعيد، أنه يعترف بفشله، وبارتداده، على الرغم من سوق الأعذار جملة وفرادى. ففي بعض الحالات تصل المكابرة بأمثاله إلى حد إنكار الارتداد أو التساقط، وتفسير الموقف بنقيضه، وقلبه إلى نضالية من نوع خاص. إن كريم يلح على خيبته وفشله وسقوطه، ويعزو ذلك من ناحية إلى تربيته على الكتب، كما يعزوه من ناحية أخرى إلى المنظمة التي انتمى إليها حيناً من الدهر.

نقرأ في مكان آخر: "يوم أعطيت رأسي للكتب شربت الجبن والتخاذل، ويوم أعطيته للانتماء عرفت الخيانة والهزيمة، والأجدر بمرتد فاشل مثلي أن يخفي وجهه عن الأنظار لا أن يعرضه كبضاعة كاسدة." (ص43). هكذا قاده فشله إلى سلوك جديد تبدى بإخفاء اسمه الأصلي فيما راح يكتبه في الجريدة التي عين محرراً بها إثر خروجه من السجن، بالإضافة إلى تعيينه كموظف في قسم الإعلام بإحدى الشركات الأهلية، وذلك بوساطة صديق قديم يعمل فيها. لقد كان ذووه يسعفونه بمبلغ ضئيل في نهاية كل شهر ليعتاش به، وكان ينفق المال والوقت في شرب الخمر ومعاشرة النساء، وقد استمر كذلك بعد توظفه، وإن كانت مريم عبدالله، زميلته في الشركة، قد استأثرت باهتمامه، كما استأثرت اسيل عمران في بداية انطلاقته، وكما استأثرت إلى حد ما يسرى توفيق بالمرحلة الأخيرة من الرواية، وغدت قطبها.

ارتد كريم إذن وحقد على حزبه الذي لا يسميه باعتباره سبب شقائه، وتوجه تفكيره نحو البديل؟ أهو المرأة: وهل تكون المرأة عوضاً عن الخيبة السياسية؟

هذا التساؤل وحده يدين ثورية كريم الذي لا يزال، على الرغم من تجربة حزبية متواضعة مع الرفيقة الحبيبة أسيل، ينظر إلى المرأة نظرة سلعية بضاعية، تبرز أوضح ما تبرز حيث يصف العملية الجنسية مع الراقصة شهرزاد، أو علاقته مع مريم المتزوجة، وهذه علاقة تذكرنا بثورة الشباب ضد شرف الأزواج المختوم بالخاتم الرسمي على عهد لينين. يقول كريم عن شهرزاد "ينهق حمار الجنس في رأسي.. آكل جسدها الطري" (ص79). ويؤكد لحسون أنه لن يتزوج امرأة امتلكها رجل قبله، فالزواج إذن امتلاك، والأنفة الرجعية المزورة، أنفة الرجولة الشرقية المدعاة، لا ترضى بالمرور على أرض داستها قدم من قبل!

كانت مريم تقول لكريم: "ولكن من يصلح الخطأ الأكبر؟ كل شيء مرسوم خطأ بالنسبة لنا، زواجي، اعتقالك، حبنا، فمن أين نبدأ بالتصحيح؟!" (ص22). إنها تبرر اليأس بتعميم الخطأ، وبتأكيد استحالة الخروج، وهذا ينسجم تمام الانسجام مع كل ما رأينا من مقومات شخصية كريم وتجربته السياسية القاصرة، تلك التجربة التي لا بد من متابعة الفهم السياسي فيها - كما رأينا الموقف السياسي من قبل - من أجل الإحاطة بها ومعرفة مدى حزبيتها ونضاليتها. إن كريم يتحدث عن السياسة وكأنها حالة منفصلة عن مجمل حياته، ذات استقلال خاص، ومن الممكن الدخول فيها أو الخروج منها. وهذا يتناقض مع الحقيقة الثورية والعلمية عن تداخل السياسة في صلب جوانب الحياة الأخرى الشخصية والاجتماعية. فالفصل هنا مستحيل، وهو موظف - بالوعي أو باللا وعي - لأغراض سياسية باتت معروفة في هذه الأرض التي شكت طويلاً من الجهل بعلم الثورة. إن اعتلال مفهوم كريم عن السياسة يبلغ مداه حين يقول: "الثورة والمطلق، والصحو والكمال، والشبع والرضى، مسائل عديدة، بحثنا فيها ونحن نتظاهر ونجتمع ونتشرد ونعتقل، ولكن الجواب بقي غامضاً" (ص15). فثمة الكلمات الفلسفية المثالية التي تتسم بالعمومية والغيبية التي من أجلها صار حزبياً ثورياً، وليس إذن من أجل مهمات سياسية واضحة قريبة وبعيدة، فما عليه بعد هذا إلا أن يهتف باشتراكيته وبعلميته!

ذكرنا في البداية أن بناء الرواية قد وفر نجاحاً ممتازاً في تقديم شخصية كريم وتعريتها وفضحها، على الرغم من بعض ملامح تعاطف الكاتب مع بطله. إن هذا النجاح يستمر، ولكن ليس في الدرجة نفسها، عبر تقديم الشخصيات الثانوية الأخرى، والتي يمثل كل منها حالة نضالية معينة. فثمة حسون الذي ارتد إلى الدين وقتل جرثومة القلق، كما فعل من قبل حامد الشعلان الذي ظل ماضيه يلاحقه على الرغم من ابتعاده عن غمرة السياسة منذ زمن. إن حالة حامد لتؤكد استحالة التهرب والاعتزال لمجرد تقديم ورقة انسحاب أو براءة أو استقالة أو إيثار الراحة. يقول "لا أعرف علتي.. كلهم يسجنونني، كل انقلاب يستهدفني ويضعني في مصاف أعدائه" أما حسون فقد شبه نفسه، وحق التشبيه، بلقلق الكنيسة. وقد أدرك قبل تحوله إلى الدين في السجن ما وصل إليه من جبن وتردد، ولكنه إدراك لم يتقدم بصموده، بل قاد إلى الانهيار الكامل، ولسنا نعدم في واقعنا اليومي، وعلى مد الوطن الكبير مثيله أو مثيل سلفه الشعلان.

إلى جانب هذين النموذجين ثمة أيضاً رياض قاسم الذي يبدد وقت السجن بكتابة القصائد، وهو يخالف أستاذه كريم في مفهوم السجن والصمود، حيث تنحصر المسألة كلها في اختبار الرجولة، وكأنه في جماع عرس قديم، والناس ينتظرون على الباب المنديل الملطخ بالدم. إن الصمود لدى كريم هو الخوف من نقطة ضعف تجعله يموت ذليلاً. وهذا ما يجعله يتراجع درجات أمام تلميذه أو أمام السجين الحلاق الذي يعلق على نقاشات المثقفين بما يعيدنا إلى ما قاله كريم من قبل عن شرب الجبن من الكتب، فيقول مخاطباً كريم وحسون: "إن الواقع غير الأقوال التي تثرثران بها دائماً، وهي التي قادتنا إلى هذا الفشل الذي نرضعه الآن! إن سبب بلائنا أنتم أيها المثقفون، لماذا لا تتركوننا وشأننا وترفعون عنا وصايتكم التي لا نريدها؟" (ص23). إنه كلام معجب إلى حد بعيد، ولكنه مع بقية ما يقول الحلاق، يبدو مصنوعاً على لسانه بنوع من الخطابية يفرغه من أدنى قيمة روائية.

إن المثقفين أنفسهم يرددون إدانات أقسى بحقهم أنفسهم. ويروج عندهم في المقاهي النقد الذاتي ـ النظري ـ الذي يصل إلى حد المازوشية، ولكن ذلك لا يؤدي إلى أية قيمة عملية.

لقد عاش رياض وحسون والحلاق مع كريم في السجن، وبرع قلم الربيعي في رسم حيواتهم خلف القضبان وبإيجاز يفوق إسهاب فاضل العزاوي في (القلعة الخامسة). ومن المهم أن نختم التعرف إلى هذه الشخصيات بمعرفة جابر الموصلي الذي يدعو إلى نبذ الأحقاد بين كافة المناضلين ويؤكد على تضافرهم بغية قطع الدرب على الرجعية.

يرفض جابر الهرب من الميدان كما يفعل كريم أخيراً إذ يقرر السفر إلى الكويت. يقول جابر: "سأبقى هنا. إن حزبنا يعيد تجمعه من جديد، ولن أتخلى عنه أبداً" (ص87). فيتوج بهذا القول إيجابيته التي نرى كريم في النهاية يستجيب لها، وهو أمر على ضعفه نستكثره منه، ونستغربه لأنه يفتقد أية مقدمات. إن كريم يعلن أخيراً تمنيه لعودة رفاقه ثانية، بل إنه يترك احتمال عودته بعودتهم مفتوحاً، بعد أن يكون قد صفى ماضيه وحاضره بالسفر.

إن رواية الوشم تقدم مناضلين من الستينات، في رأسهم كريم الناصري، وهم وإن كانوا أبطال المرحلة الماضية إلا أنهم لا زالوا في مطلع السبعينات يطغون على الساحة، وقد تضافرت عليهم النزعة البورجوازية الصغيرة، وأعباء المعركة القاسية، فسقطوا سقوطاً لا يحسدون عليه. ومن هنا تأتي أهمية هذه الرواية التي يضاعف منها براعة قلم الربيعي في البناء والتجديد، بعيداً عن الصرعة التي طغت على الكثير من جديد الأدب في القطر العراقي.

* * *

ذو النون أيوب : وعلى الدنيا السلام

الثورة 29 / 6 / 1974 ـ دمشق.

"وعلى الدنيا السلام" رواية سياسية أخرى من العراق تتناولها بعد الوشم والقلعة الخامسة إلا أنها تفترق عن الروايتين المذكورتين بنسبة ما بين جيل شيخ وجيل شاب، بنسبة ما بين ذو النون أيوب صاحبها، والربيعي أو العزاوي وأقرانهما من شباب الكتاب المجددين في الرواية العراقية. والنسبة المقصودة هنا تنحصر في الفنية، إذ أن مجمل هذه الروايات ـ والطابع العام للرواية العراقية في المرحلة الراهنة ـ يغرق في فيض الستينات العراقية اللاهب.

لقد أقام ذو النون أيوب ردحاً طويلاً في النمسا حيث يدير روايته هذه، جاعلاً من الصحافي الألماني مارك قطبها الأول. ومارك يتقن العربية ويحب العرب، حتى إنه ليدعو صديقته ماريانا الوجودية والتي تكرههم إلى مشاركته موقفه منهم. وهو من ناحية أخرى ييسر للقارىء فضح هيمنة الرأسمالية على الصحافة الغربية من خلال علاقته بصحيفته التي أوفدته إلى فيينا، والتي تهدده بالطرد إن لم يرسل تعليقات مثيرة حول صراع الشرق والغرب. ولعل هذا العامل في رأس ما جعل مارك مقطوع الصلة بالناس. حتى علاقاته النسوية لا تقيم جسراً صميمياً بينه وبين الآخرين. ولذلك لا نستغرب أن تتركه بيرتا وهي المغرمة به ـ وبالكهول عامة ـ إلى عربي فر من العراق إثر انقلاب فيها، وكان الانقلاب سبب عودة صديق مارك العراقي حميد إلى وطنه بعد أن كان منفياً (تبادل المواقع). إن مارك لينظر إلى الناس على أنهم قطيع، ماشية، وهذا ما تطالعك به الرواية منذ الصفحة الأولى. يضاف إلى ذلك يأس هذا الرجل وملله الذي يؤسس عليه أن الجد حماقة، ولا مبرر لتفكير الإنسان بالمأكل والمسكن. فمارك والحال هذه جمل أوربي يعيش في صحراء التمدن، كرة تتدحرج في هذه الحياة دونما هدف أو مستقر، تستوي لديه الحياة والفناء. لكن ذلك لا يقلل من حيويته، وربما يزيد من تعلقه بالكتابة التي يشبهها بالمرض المزمن. كما أنه مستهام بالطبيعة، يحلم بالغنى، سعيد في عزوبيته، فأطفال العالم كله أطفاله، إلى آخر هذه السمات الرومانسية التي تطبعه، والتي لا يبعد عنها وقوفه ضد العنف، ورفضة التقيد بنظام، وترفعه عن كافة المذاهب، حتى إذا ما اضطر إلى تحديد انتمائه إلى مذهب معين، فإنه يعلنه: مذهب الحقائق المطلقة.

ومواصفات مارك هذه تجعله يدعو إلى الهرب من التفكير بمساوىء العالم. لكنه من ناحية أخرى يؤمن بحتمية علاجها. إنه إيمان قدري، مثالي. ومعطيات شخصية مارك تلك هي التي تجعله أيضاً يأخذ على صديقه العراقي حميد ـ قطب الرواية الآخر ـ اشتغاله المباشر بالسياسة، تماماً كما يأخذ على العرب عامة انصرافهم إلى إحياء الأمجاد أكثر من اقتباس المعرفة. وهكذا، فعودة حميد إلى الوطن، بعد أن دعاه الحاكم الذي قام على أنقاض من نفاه إلى النمسا، هذه العودة، وسلوك حميد التالي بالجملة، هو انتحار في رأي مارك، إلا أنه لا يخلو من الجرأة. وهو يكبر هذه الجرأة، إن عقيدة مارك هي ـ كما يعلن ـ الديمقراطية المحايدة، وهي تدفعه إلى استنكار حلول السياسة محل الدين في التعصب.

قلنا إن ما بين مارك وحميد كان حميماً. ولقد أورث العراقي العائد صديقه الألماني شقته، ثم أورثه الفجيعة حين قتل إثر انقلاب جديد في العراق. وتضاعفت نكبة مارك حين ألفى من حوله من العرب يتقولون على صديقه، مما دفعه إلى الثورة عليهم ولعنهم، وإلى إدانة الانقلابات. إلا أنه يغيب عنا في النهاية مباركاً انقلاباً آخر

أطاح بقاتلي حميد، متفائلاً به. ويتضافر هذا التفاؤل بتفاؤل (عام) تود الرواية أن تكرسه، ويأتي على لسان داكما صاحبة مارك، حين ترد على اقتراحه في أن تكون ثمرة لقائهما طفلاً: "سأحتفظ به، وأربيه، ولعله سيبول على سخافات هذا العالم المملوء بالماشية التي تساق إلى الذبح دون إدراك، ما دام ثمرة حب حر، لا نفاق فيه ولا تدليس" (ص114).

كان حميد أستاذاً غارقاً في شؤون بلاده حتى الاذنين، لا وقت لديه للعبث. ولا ريب أن اهتمام الكاتب بمارك لا يعني أن همه الأساسي خارج حميد. إن ذلك ليتأكد خاصة حين نلاحق مواقف حميد السياسية وممارساته. ففي رسالة أرسلها حميد إلى مارك، يتحدث عن ثورة الرابع عشر من تموز، فيقول إن رجلاً عسكرياً قد قادها ناكراً دور التنظيم الحزبي فيها، ويدين انطلاق الناس الفجائي المدمر. وهو لا يفهم انقسام الناس الشديد وتعصبهم، ويشيد بقائد من أعادوه، فيغضب لرميه بالديكتاتورية والجهل في السياسة والجنون. ويبدو أن المعني عبد الكريم قاسم. ويؤكد أن هذا القائد يحاول التغيير الإنساني.

في هذا الكلام (التاريخي) عن أخطر مراحل تاريخ العراق الحديث الكثير من العجز عن رؤية المعطيات الموضوعية وبمنظار تقدمي. وهو كلام يعكس موقف الكاتب ويبين مدى انسياقه خلف الهوى، واستسلامه لحساسيات معينة تجاوزتها المرحلة الراهنة في كل الوطن العربي. وهكذا يغدو انقسام الناس غير مبرر إلا بالتخلف، ويصبح قاسم بطلاً، وحميد هو أحد حوارييه، بل إن الرواية تتطلع إلى الأمام كثيراً حين يخاطب حميد قاتليه "أيها الأطفال، أرجو أن تتذكروا ما سيحل بهذا الوطن من نكبات في المستقبل".

إن حميداً، والكاتب من خلفه، يلتقي في كثير من مواقفه بحسين التاجر العراقي الفارّ هو الآخر، والذي ينفق بلا حساب مستبقاً مصادرة الأملاك. إن حسين يصف المنقلبين على قاسم بالمراهقين وهذا هو موقف حميد نفسه. ويبرر ثروته الطائلة بكده، ويتحدث عن معاملته الكريمة لعماله، وعن إعانته للجميعات الخيرية. أما نقمته فيصبها على المفاليس الكسالى الذين حكموا البلاد. ومن طريف ما فيه أن العلاقة بينه وبين بلاده كما يرى علاقة منفعة متبادلة، وأن المفكر والأديب لا يجب له الزج في معمعات المعركة!

هكذا نجد حسين وحميد في لقاء عملي، على الرغم من التلميح ببعض التباين. ومن خلفهما نجد من خلقهما وكرسهما بحماسة وتعاطف شديدين، يعين على تلمسهما أسلوبه الواضح، والذي لا يدع مجالاً للبس. ولئن طالت الوقفة إزاء ذلك كله فلأنه هو المهم في الرواية، إذ إنّ إنجازاتها الفنية متواضعة، ولا تضيف إلى إنجازات الروائيين العراقيين خاصة شيئاً. فذو النون أيوب ينساق في السرد إلى درجة استعراض العضلات الثقافية كما في حديثه عن الرسم (ص 89) والذي يستدعي صنيع جبرا ابراهيم جبرا في (السفينة). وحين يحاول الكاتب تجاوز السرد ينكفىء على الحوار حتى ليصل في ذلك حد الملل (ص 59) مثلاً - وينطق الشخصيات قسرياً بعندياته، وأبرز الأمثلة على ذلك ما ورد على لسان الشاب النمسوي اليهودي هانيبال في نهاية الرواية عن إعلان كره الحرب العربية الإسرائيلية، واعتبار أنصار إسرائيل الغربيين هتلريين جدداً، يرمون إلى قتل اليهود في حربهم مع العرب.

وإن كان للرواية ما يحق لها أن تزهو به فهو لغتها الناصعة التي تمت بنسب قوي إلى لغة عبد السلام العجيلي، ابن الجيل الذي ينتمي إليه ذو النون أيوب.

* * *

برهان الخطيب في شقة عراقية

جيل الثورة 1 / 8 / 1974 ـ دمشق.

يجمع برهان الخطيب العراق في شقة على ضفة دجلة، في شارع أبي نواس، كما جمع نجيب محفوظ مصر في ميرامار. لكن نزلاء الخطيب هم ثلاثة أصدقاء فقط: كاكه حميد، وسامي، وعداي، وهم نماذج الشباب في مرحلة حاسمة من مراحل التاريخ الحديث للعراق، إبان شباط 1963 الذي حمل معه كما ترى رواية الخطيب عاصفة الهلاك.

سامي طالب في كلية الفنون الجميلة، يعمل بعد الظهر في مكتب إعلان. وتتلخص حياته بخط يمتد بين المعهد والمطعم الحقير والشقة والمرسم ومكتب الإعلان. وهذا الخط من الطبيعي أن يؤدي إلى حصر اهتمام صاحبه في نفسه ورسمه، فلا يتحدث إلى الناس إلا عند الضرورة، ولا ينظر إليهم إلا على أنهم مخلوقات بائسة لا تفهم. فالحقيقة عنده وحده. إنه يائس، يرمق دجلة وماءه الذاهب، فيحزنه أن كل شيء ذاهب، ولذلك يكون الاختيار "إما التفاهة، وإما الشذوذ، وإما الألم" (ص66). فهو سلبي بالجملة، جوابه الوحيد أمام المواجهات: لا أدري، حتى في مرحلة التأزم في الرواية حين يلتقي بنعيمة لقاء غير مبرر ـ على الرغم من ضروريته للرواية ـ فتحدثه عن حلمها، ولا تقع عنده إلا على اللا أدرية.

ذكرت أن أعمدة ميرامار الخطيب ثلاثة: سامي، وكاكه حميد، وعداي. ولكن قبل أن نسترسل في كشف العمودين الآخرين، بعد سامي، سنتوقف عند نعيمة، الشخصية الأكثر أهمية في هذه الرواية. والتي تلتقي مصادفة، وهي ضائعة، بكاكه حميد، وتبرز من ثم على يد الخطيب رمزاً للعراق تارة، ورمزاً للقضية الكردية تارة أخرى، معيدة إلى الأذهان زهرة ميرامار. إن استقراء رمزية نعيمة لا تحتاج إلى جهد كبير، فالكاتب يقدم لنا كثيراً من الإشارات المسعفة والواضحة كقوله "وجهها المرعب يكاد يعبر عن الجو الاجتماعي المكفهر خارج الشقة" (ص59).

كان حميد يفكر في الهرب إلى الشمال بعد أن ضاق به الخناق في العاصمة، وهو المناضل المنتسب إلى "اتحاد الشعب". وكان يفكر بالاتصال بعلي كرم باري لتدبير السفر، على أن يبيت لدى اسماعيل الخلاوي. وبغتة التقى بإحدى متسولات الشمال ومهاجراته اللواتي حفلت بهن بغداد، فانقادت قدماه في درب أخرى. لا بد من إنقاذ نعيمة الضائعة. وحين يغيب عن الشقة بعد أن أودعها الفتاة، تمتد إليها يد عداي، وعين سامي، ثم يده أيضاً، وهكذا تتنامى الرواية.

إن سامي يتألم لأن عداي ـ وهو ذو الصلة بالمخابرات، والطالب في الصف الأخير طب ـ يغتصب نعيمة، ويطلب من ابن خالته عداي الامتناع عن التكلم معه، ويفكر بالانتحار، لكنه جبان، لا يجرؤ. وهكذا تتكرس سلبية سامي في أدق المواقف كما في أتفهها فنراه يدعو إلى التعايش بدل التطاحن. إنه لا يفقه البتة معنى الصراع الطبقي والعمل السياسي، وهو يذكّر ببطل رواية (وعلى الدنيا السلام: ذو النون أيوب) حين يردد: "مشكلاتنا لا تحل بالحقد" (ص161) وكذلك حين ينظر بوحدة الهدف لكافة التنظيمات والطبقات واختلاف السبل. إنه يلخص عملية الصراع التاريخية كلها باختلاف السبل فقط! ومن هنا جاء تقييم حميد، مناضل الرواية الوحيد، لشخصية سامي بالغ الإصابة، إذ يقول فيه: "مثالي، أناني، سوداوي" (ص36).

قبل أن يعتقل حميد، وحين كان لا يزال يهتف "الثورة هي قصيدتي" (ص34)، كان لا يزال يرى في نفسه مسيحاً آخر. والأحوال تتبدل لصالحه وصالح رفاقه دائماً. أما الثورة - كما يفهمها - فهي تعبير عن موقف ذاتي لا علاقة له بخيانات الآخرين. وهو يوطن نفسه على تحمل العذاب المقبل المنتظر. ولكن، ما إن يأتي العذاب حقاً، ويخرج من السجن مشوهاً، بعد أن اعترف بكل شيء، حتى ينهار الرجل تماماً. لقد وشى عداي به، فانزاح من دربه آخر حائل دون السقوط، وهو يقول من بعد "فلأنقذ نفسي أولاً - لن أتورط في مشكلة أخرى" (ص140). وهكذا، فإن البطل الإيجابي الوحيد في رواية الخطيب يسقط هو الآخر في معمعان القضية الثورية. لكنه ليس شوطاً نهائياً، أو رخيصاً. فحميد منذ البداية ليس من ينتهي هذه النهاية المشينة. إنه لا يرى وحدة الأهداف - كسامي - ويقع للحقد على مبرراته، ولئن أعجزه السجن زمناً، فإنه لا يلبث أن يعود إلى النزال مستشعراً قوة جديدة. وبعودته تنتهي الرواية مستشرفة آفاقاً مضيئة لمستقبل البلد والمناضلين.

إن اختيار برهان الخطيب لنموذجي حميد وسامي ومعهما نعيمة اختيار بارع يؤسس لعبة روائية ممتازة. إلا أن نجاحه في تقديم عداي فاق كل نجاح حققته الرواية. عداي "بدوي جاء إلى المدينة يحمل سيفاً ليغزوها" (ص44)، ينفي أية مسئولية له إزاء ما يجري في البلاد، ضد العطف، ولا يحيا في غير لهيب الحياة المحرق، ومقياس النجاح لديه هو مقدار التحرر من العواطف الشخصية. أما التمسك بالشرف فهو غباء وحمق. أليست هذه المقومات في شخصية عداي خير مؤهل له كي يعتدي على نعيمة، ويغتنم غياب كاكه حميد من أجلها؟ إن عداي ينتهز غياب المناضل الحقيقي ليلغ في القضية لحسابه (نعيمة - الرمز)، هذا الغياب الذي كان من أجلها وفي سبيلها. ومن ثم فعداي يشي بحميد، كما يعترف صراحة بعد خروج حميد من السجن. ثم يعتزم مساعدة ضحيته، بعد أن يتحسس نذالته إثر خروج حميد، وصفعات نعيمة اللاذعة (كما في تحديها له مثلاً: لن تصبح وزيراً)، ويأتي منعطف التطور الحاد في شخصية عداي في نهاية الرواية، حين تنقل نعيمة إلى المستشفى لمعالجة نزيفها إثر محاولة الإجهاض، فيعترف الجاني بجنايته ويتحمل كامل المسؤولية، ويتقدم بذلك خطوتين على ضعف سامي وعجزه، فسامي يرتبك أمام فشل المحاولة الأولى للاستيلاء على الفتاة، ولذلك يلجأ إلى التخدير، ولا يلبث أن يتحول في مشاعره نحوها، فيقع في أسر صعوبتها (يشبهها بقطة برية).

لقد حفلت هذه الرواية بأخطاء عجيبة أيسرها قول الكاتب (تكادان تمطران دمعتان)، (ص111) أو قوله (وعكست عينيه لأول مرة)، (ص129) أو قوله (لعل حادث، ص144) أو (كأنها مخلوقاً ص154) أو (فالتقت نطرتيهما، ص137) الخ.

وإلى جانب هذه العثرات النحوية التي يصعب حصرها، فقد أساء لتعبير الكاتب استعماله للجمل المتوالدة والمتراكبة البالغة الطول. وأسلوب الخطيب عامة يتأرجح بين الكتابة التقليدية، وبين اللعب الروائية المستحدثة. فهو يستعمل ضمير المخاطب، كما يتكيء على صيغة الفعل المضارع كثيراً وبصورة مفاجئة لا مبرر لها (ص32 مثلاً). أما وصف الأشياء والتركيز عليها، كأنما هي ذات وجود مستقل، فلعله إحدى القبسات غير الموفقة من طرق الروائيين الجدد الغربيين (غرييه ورفاقه).

لقد نالت هذه الهنات التعبيرية من غنى إمكانيات رواية الخطيب المثلة في حيوية نماذجها وخصب علاقاتها

وشفافية الرمز فيها. ويبقى انتصار الرواية الأكبر في تناولها القضية الكردية بشخص نعيمة وحميد تناولاً وطنياً وتقدمياً، من المهم أن تتركز الأضواء عليه في هذا الوقت الذي تدخل فيه هذه القضية منعطفاً هاماً نحو حل إنساني، حل وطني وتقدمي.

*** *** ***

جنون الاضطهاد في الرواية الأمريكية

جيل الثورة 22 / 8 / 1974 ـ دمشق.

في العدد الأول من مجلة الآداب الأجنبية التي أصدرها مؤخراً اتحاد الكتّاب العرب بدمشق، بحث بعنوان (التعاطف الجديد في الرواية الأمريكية) لأدموند فولر، يشن فيه الكاتب حملة ضارية ضد فئة واسعة من الكتاب الشباب الذين قدموا في السنين الأخيرة عدداً كبيراً من الروايات التي حظيت بجماهيرية واسعة وبرضى الكثير من النقاد، وفاز بعضها بجائزة الكتاب القومية. فلماذا يفعل فولر ذلك؟ وما دلالة موقفه؟ وأخيراً ما دلالة هذه الظاهرة التي جعلت فولر يدعو في ختام بحثه "وليحمنا الله من نتائج الأفكار المتضمنة في روايات التعاطف الجديد".

إن فولر يرى جيداً ، وعبر استقرائه لظاهرة معينة في عدد كبير من الأعمال الروائية، موقع هذه الفئة من الكتاب الشباب، المناقض لموقعه هو كممثل أمين لأصحاب المصلحة في استقرار واستمرار الأسس الراهنة للمجتمع الأمريكي. وفولر مخلص لرؤيته، وصريح بموقفه، ومنافح عنه. فهو يعلن الحرب على رائحة الخطر ـ مجرد رائحة ـ التي يحركها أولاء الكتّاب، لأنها تومىء من قريب أو من بعيد إلى المواطن القاتلة في البنيان الأمريكي.

إنه يفعل ذلك على الرغم من أن موقف رهط غير قليل من الكتاب المعنيين لا يعدو أن يكون ردة فعل غاضبة وانفعالية. وبالتالي فإن مسافة الخروج على السنن المقدس عندهم محدود بحدود متواضعة جداً. وندر أن تصل إلى ما وصلت إليه أعمال دوستويفسكي في تعرية المجتمع القيصري الروسي، إذ يقارن بها أعمال بعضهم كشارلز جاكسون. وفولر يعلن غضبه على رواية جيمس جونز (من هنا إلى الأبد) الحائزة على جائزة الكتاب القومية، لأن الروائي انحاز إلى النماذج العاملة ضد المجتمع، النماذج التي يراها (فولر ـ المجتمع الرسمي والنظام) مجرمة وغير قابلة للإصلاح. فعاطفة جونز ليست حول ماما أو بابا أو اليسوع أو الأطفال، بل حول الوجه الآخر للمجتمع الأمريكي، غير البراق، البائس، المنحل، العاهر، المتمرد ضد السلطة الأخلاقية المجتمعية، وضد سلطة الدولة. إن جونز منحاز ضد المتأقلمين والمدجنين لصالح المؤسسة الأمريكية القائمة. وثمة قرين آخر له هو درايزر في روايته (مأساة أمريكية) التي تستدعي غضباً أكبر من فولر. فدرايزر يتعاطف مع بطله كلايد غريفس الذي يتقوض بفعل مجموعة مزيفة من القيم المادية. إن الخير والشر حسب درايزر هو الحقبة الأمريكية التي يصورها، وهذا ما لا يمكن سكوت فولر عليه بحال.

هل يكتفي هذا الناقد المحارب بشتم هذه الفئة من الكتاب؟ إنه يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك. إنه يحلل الظاهرة فيسميها بالتطهرية (البيوريتانية المعكوسة)، وينعتها بجنون الاضطهاد، وهذا صحيح إلى حد بعيد، لأن

الذين حسموا مواقفهم من هؤلاء الكتاب وانحازوا خارج اللعبة السائدة، قلة قليلة، الأمر الذي يفسر محدودية مسافة الخروج التي أشرنا إليها قبل قليل. وبعد الشتم والتحليل والتصنيف، يتقدم فولر إلى مؤاخذة الكتاب على عدم محاولتهم تدجين شخصياتهم المهزوزة، تأميناً لاستقرار واستمرار المجتمع القائم. وهكذا، فلا مانع لديه من أن يكتب مثلاً جورج ماندل رواية (اهرب من الغرباء الغاضبين) عن بطلته المنحرفة جنسياً، الغارقة في عالم المخدرات، وعمرها 18 سنة، ولكنه يستنكر أن يتعاطف ماندل مع بطلته، فضلاً عن استنكاره تعاطف الناشرين وفئة من الرسميين (جائزة الكتاب مثلاً) - على الرغم من وضوح هذا الموقف الاستيعابي - وجماهير الطبقات الشعبية الرخيصة. ولعل السطور التالية أن تعكس بشكل كاف موقف فولر "وسخرية السخريات هي أن هؤلاء هم ليسوا أكثر الكتاب العاملين تعاطفاً، بل هم أكثرهم حقداً، وهم ليسوا أكثرهم تواضعاً، بل هم أكثرهم صفاقة، وهم لا يضمدون جروح أخوتهم الساقطين، بل هم يقومون بتخريب التوازن الاجتماعي.فهم يصرخون: اسقطوا اسقطوا جميعاً! فلنسقط كلنا!".

إن فائدة هذا البحث لتبدو من أكثر من جانب، فهو يسلط الضوء على صفحة مهمة ومغيبة في الأدب الأمريكي، كما يسهم في إنارة حقيقة المجتمع الأمريكي خلف البريق الإعلاني، سواء في الجوانب السوداء التي يصورها هؤلاء الكتاب - على اختلاف مستوياتهم - أم في الجانب الهجومي - الدفاعي الفعال الذي يمثله فولر وكثيرون سواه.

* * *

رشاد أبو شاور يبكي على صدر الحبيب

جيل الثورة / أيلول ـ سبتمبر 1974 ـ دمشق.

في أعقاب أيلول 1970 استجدت أمام الأدب الفلسطيني مهمات جديدة وعديدة وخطيرة. ولقد نهض فنا الشعر والقصة القصيرة بخاصة لهذه المهمات، أما الرواية فقد قصرت عن ذلك أيما تقصير. ولئن كان عامل الزمن واختمار التجربة يفرضان على الروائي دائماً أن يتأخر عن الأحداث، مهما كان هولها، كأحداث أيلول أو حزيران...، فإن هذا الأمر لم يعد مقبولاً بعد انقضاء أربع سنوات على مجازر عمان والأحراش، وفي ظروف كظروف القضية الفلسطينية.

لقد ظهرت في الصيف الماضي رواية "المحاصرون" لفيصل حوراني، كمحاولة أولى في تنطع الرواية الفلسطينية لأيلول. وجاءت في هذا الصيف رواية رشاد أبو شاور "البكاء على صدر الحبيب" لتؤكد الخطوة، فهل كان الجناء في مستوى الحلم والانتظار؟ هذا ما سنحاول أن نتبينه الآن من خلال رواية رشاد الجديدة، وهو الذي سبق له أن نشر في العام الماضي رواية "أيام الحب والموت"، ملتفتاً فيها إلى مفصل آخر هام من مفاصل القضية الفلسطينية، ونعني حرب 1948 .

إن إنجاز تلك الرواية قد كان رائعاً بحق. فعدا عن تعامل الكاتب بكثير من الحرارة والنضج مع التاريخ - أحداث الخروج الفلسطيني الكبير - والشخصيات، بدا رشاد في "أيام الحب والموت" فناناً، وبالأحرى فناناً شعبياً رائعاً. ومن الحق أنه تابع في روايته الجديدة صنعته البسيطة الرشيقة في بناء الرواية، إلا أن هذه البساطة افتقدت قدرتها على الأسر،

تلك التي ظل محتفظاً بها على الدوام في روايته الأولى. ها هنا ترك رشاد كل شخصية تترجم نفسها ـ أولاً ـ ترجمة ذاتية، ثم تترجم لسواها، محاولة أثناء ذلك دفع توتر الرواية صعداً، وتوفير مشقة السرد والوصف على الكاتب. فزياد مثلاً أثناء محادثة الطبيب له عن الزواج في بداية الرواية، يعود إلى أمه، وإلحاحها على تزويجه، ويستذكر من ثم طفولته. وهذا ما يتكرر لدى الآخرين الذين لا بد أن يقدموا مسحاً تاريخياً شخصياً سريعاً، يتعرض لمجريات الماضي كاملة. إن الرواية بذلك، تتنطع، وهي من نوع القصة الطويلة، إلى مهمات بعض أنواع الرواية الطويلة، فتكلف نفسها ما لا طاقة لها به، ولا حاجة أيضاً. وهذه الناحية الحرجة التي زج فيها رشاد روايته تبرز بشكل آخر أيضاً. فمن المعلوم أن الرواية الفلسطينية الأيلولية يمكن لها أن تقدم نماذج المناضلين أو قطاعات جماهيرية فلسطينية أو عربية، أو يمكن لها أن تتخذ لبوساً تسجيلياً.. (إلى آخر هذه الإمكانات الكثيرة متفرقة أو مجتمعة)، إلا أن ضغط ذلك كله في حيز غير مناسب، يجر على الرواية ـ كعمل فني ـ ما يجر. ورشاد، قد سعى كي يرسم جوانب أيلولية عديدة في روايته المعنية (القيادات، المناضلون، الناس، الأحداث...) وبدا في ذلك على عجلة من أمره، فهو يؤثر النفس القصير، ولذلك قسر قلمه على مساحة غير كافية بحال، فانعكس ذلك بصورة خاصة على الشخصيات، إذ تعطل نموها، كما ترك طابعه على مجمل العمل.

لقد أعقبت أيلول كما تقول الرواية مرحلة جديدة، سماها أحد أبطاله مرحلة فن الحب، إثر مرحلة غيفارا وحرب العصابات وهوشي مينه، إذ تحول الجميع إلى لا شيء. بدأت التصفيات والانتحارات ـ أبو الخل وموسم الموت المجاني ـ والاندفاعات ـ هناء وموسم الموت الرخيص ـ ولنستمع: "لقد سُرق كل شيء" (ص16)، "لا أحد يسأل عن أحد" (ص17)، حتى ميليشيا عمان وإربد تحولوا إلى هزيزة خصور وراء آلات الفليبرز. ورشاد لا يغمض عينيه عن هذا الوضع الجديد الخطير. بل إنه على النقيض، يبالغ في توسيع الحدقات وشحذها، ويندفع في مواجهة مرارة الحقيقة وقسوتها، بما لا يرضي الكثيرين ممن يؤثرون الدهن على الجروح، أو طمر الرأس في الرمال. ورشاد في هذا الصنيع غير بعيد عما فعله الأدباء والفنانون العرب في أعقاب هزيمة حزيران، إذ فتحوا الأعين على مداها، دون أن يعبأوا بدعاوى تلوين الهزيمة وتبريرها، وبالتالي تمريرها. إن الناس عامة في الرواية، والأبطال خاصة، يرون كل شيء. ولم يعد ثمة من سر أو خجل في المعرفة، وهذه وحدها خطوة هائلة وسط مد الزيف المعاصر الكاسح. فحتى على مستوى الوعي المزور نسمع تلك المرأة التي قدمت تسلم على غالي العائد من البحار، مصطحبة ابنتها المرشحة للزواج، تدلل بالذين اشتروا سيارات وبنوا بيوتاً فيما لا يزال غالي غارقاً في فقره وعذاباته إلى قمة الرأس! أما على مستوى أبطال رشاد، والذين يتسمون عامة بأنهم مناضلون فلسطينيون بورجوازيون، ويمارسون في الغالب أعمالاً مكتبية وإعلامية في المنظمات، فلسوف نقف بتأن أمامهم واحداً واحداً.

هذا زياد أولاً، الذي نلتقية في مطلع الرواية مريضاً، يعاني من ضغط نفسي حبيس. إنه كاتب عازب يقضي حياته بعد أيلول في القراءة والكتابة والزعل المستمر والنوم، وفي نهاية الشهر يتسلم مخصصه كاملاً. كان يحب فجر الأردنية قبل الأيام السوداء. وكانت إذ ذاك تحب مناضلاً آخر يذكرنا بنموذج أبي الملاحم في رواية "المحاصرون"، الدعي، والممثل الفذ، والذي لا يلبث أن ينكشف وقت الأزمات عن بطولة كاذبة وحقيقة مشينة. إن حبيب فجر العائد من موسكو حاملاً الدكتوراه في الاقتصاد قد صعد سريعاً على أجسام الآخرين، وفي طليعتهم شقيقه الذي صب فوقه منذ البداية جام اليمينية والعمالة للسعودية وو... وفجر تترك هذا البطل المفضوح في أعقاب المعارك التاريخية، وتلتقي زياداً الذي لا يزال مسلوب القلب، فيقيمان عهداً جديداً، هو ما

تكرسه الرواية وتراهن عليه، مومئة به إلى المستقبل الذي يراه الكاتب: توحد أردني فلسطيني نضالي وواع، ومتمرس بتجربة، وقادر - كما في آخر كلمات الرواية - على الرحيل نحو المستقبل.

إن فجر في اللقاءات الأولى بزياد عقب الهزيمة، تتحسر على الماضي، فقد راحت أيام الحماس والفعل. وشقيقها الكبير قد قبض عليه وزج في السجن الملكي. وإذ يؤكد زياد موقفه القديم منها، تبكي وهي تعلن فقدانها عذريتها. وهذا الموقف شبيه فيما بدا بمواقف العودة إلى أحضان الحبيب الأول بعد تمزق الغشاء الغالي كما تؤثر أن تصور دائماً الأفلام المصرية. وهذه الرائحة السينمائية تعود ثانية في الخاتمة التي كانت تملك الكثير من إمكانيات التوتر العاطفي والدال، والتي ضاعت في الخلق الذي استوت عليه بين يدي الكاتب.

قلنا إن زياد كاتب، وهو في الرواية يخطط لمسرحية ورواية لا يعدو أن تكون من كروكيات رشاد. والمسرحية التي يحكي عنها (سقوط أريحا) هي في الواقع سقوط عمان، وفيها كوامن نضالية وفنية مغرية، مما يدفعنا لأن نلح على ألا تظلّ سطوراً - على أهمية ذلك - في رواية. ومن المشتغلين بهذا الكار سوى زياد، خالد المخرج المسرحي الغزاوي، الذي يكلف بإخراج مسرحية تافهة، فرضت كنص بالواسطة والأوامر، فصبر عليها وجرب بها، لكنه لم يجد أمامه في النهاية غير أن يتمرد على الأوامر والمرتبات ويتصدى للذين فرضوها. وهذا التصدي الجريء والحاسم للقيادة الخاطئة هو الميزة والقيمة النضالية الأخرى، والأكثر أهمية، والتي تحملها رواية رشاد. فلقد سقطت لدى أبطاله جميعاً، وبعد التجربة الأيلولية، الهالة الكهنوتية للمراتبية البيروقراطية والممارسات القيادية الضارة والمغلفة. وهنا نكرر ما سبق أن ذكرناه من أن رشاد قد فتح الأحداق على أوسع مدى، متنكباً كل ما سترتفع به عقيرة البيروقراطيين، أو الذين سوف يحكهم جلدهم من أهل المراتب، أو ولاء الذين (ضبعوا) بالقيادات واستزلموا على نحو مرضي. إن زياد يتصدى لأدواء القيادة وأبو الخل، وفجر، وهناء، وغالي، ونهاد، وأبو الفرات، وخالد، ولا ريب أنها ظاهرة بالغة الصحة في الرواية، وفي الواقع، كيما تتحصن المنظمة - أية منظمة - من خطر الممارسات القيادية المريضة.

فما الذي تقوله الرواية في ذلك ؟

إن الذين قادوا في عمان والهزيمة لا يزالون قائمين. لم يتغيروا ولم يحاسبهم أحد. أما الذين جاءوا متأخرين ولعبوا بالشعارات الكبيرة التغييرية، فقد سكتوا حين وصلوا. "معهم المال يا عزيزتي، ومعهم أيضاً السلاح ومعهم أيضاً الذين يدعمونهم.. كل واحد منهم وله دولة تدعمه وتحافظ على وجوده فوق.." (ص21).

هذا ما يخاطب به زياد فجر. أما غالي الذي ترك مكتبه في العراق وقدم مقاتلاً في الأحراش، فإنه يخاطب الذين اتهموه بالمزاودة والمخالفة التنظيمية إذ قدم، يخاطب القادة: "أنتم الذين تجلسون فوق.. أنتم الذين تعيشون حياة لا يحياها وزراء.. أنتم الأمراء الجدد.. كنتم تصدرون الأوامر من دمشق ودرعا وبيروت.. كانت أجهزة اللاسلكي وسيلتكم النضالية.. اللعنة على الكذابين.." (ص29/28).

وتفضح الرواية جيداً جبن وتخاذل القادة في أيلول، كما تفضح نظرة القيادة العسكرية في تنظيم غالي وزياد للعمل السياسي والإعلامي، والذي لا يعدو في اعتبارها السيارات والصحف والسياحة والترف الضار. ولا تغيب عن أبطال رشاد السلوكية اليومية للقيادة، من النوم المتأخر، إلى الصلات المشبوهة (المسئول المالي الذي يتصدى له غالي ذو ماض مع الأجهزة الأردنية) إلى محاولة التغرير ببعض المناضلين في مغامرات خارجية كما حصل بين هناء وذلك القائد - الأمير أبو سامر.

ثمة زوبعة من الأسئلة يمكن أن تثار في وجه الرواية، ومن هذا القبيل: أين علائم الصحة إذن؟ أين الممارسات القيادية الجيدة حتى للقلة القليلة؟ أين الممارسات الفدائية ـ عامة ـ التي عرفتها مرحلة ما بعد الهزيمة؟ وهل اللون الأسود المتبدي في الرواية هو اللون الوحيد؟

إن الذين تهز مواقعهم هذه الرواية سوف يبالغون في إثارة زوبعة الأسئلة هذه. ولسوف تشتد الإثارة كلما تحسسوا خطر الرواية مستقبلاً أكثر فأكثر. ولكن رشاد لم يكن ـ وليس الآن ـ مطالباً وفي حدود العمل الفني الذي قدمه، في أن يجتهد بافتراض الأسئلة ووضع الأجوبة، فذلك شأن آخر، وعمل آخر، قد يكون رواية جديدة أو سواها، للكاتب نفسه أو لسواه.

إن الواقع العليل بعد أيلول، قد دفع ببعض أبطال رشاد إلى الانتحار أو الهرب. فأبو الخل بعد أن غرق في الخمرة، إثر مضايقات القادة له واتهامه بالجبن والإلحاد، حين تصدى لحفلات الدروشة في معسكر التدريب، وطرد أخيراً، قد انتحر. وغالي فر إلى البحار، ولم يكن في عودته أفضل منه في هجرته. بل إن هذه العودة ليست إلا الوجه الآخر للهجرة "لقد عدت، العالم هو العالم، كل الأشياء متشابهة، وسقيم هذا الكون.." (ص15). وفي إبحاره التقى غالي بالبحار الزنجي برونو، فكانت التفاتة بارعة من الكاتب، استطاع توظيفها بنجاح، إذ جسد برمز بسيط توحد النضال الزنجي ـ الفلسطيني ضد أمريكا في أحلك اللحظات. إن ما بين برونو وغالي في الهجرة إلى البحر ـ الفرار، وفي العودة إلى الميدان ثانية، توحيد إنساني رائع. وغالي، بعد عودته، يلتقي هناء، صديقة فجر، والتي كان الرفاق قد أوصلوها إلى حالة موئسة من الجدب والتقزز، إذ يتكالب الكثيرون منهم على جسدها ويغرونها، ثم يلفظونها كالنواة. إن لقاءها بغالي يعيدها إلى الحياة. ولقد أشرنا من قبل إلى مقتلها المجاني في اندفاعة ساذجة ورخيصة، ملاصقة لغالي، أثناء التصدي لطعنة لبنانية في الظهر، بعد الطعنة الأيلولية.

ليس أبطال رشاد جميعاً ذوي انتماء تنظيمي واحد. وفي علاقة زياد بغالي مثلاً إشارة هامة إلى صحية العلاقات المبتغاة بين المنظمات. كذلك في الإشارة إلى تطوع شقيق نهاد بمنظمة غير التي تعمل فيها، إثر محاولته قتل شقيقته، لكونها فتاة ذهبت إلى المقاومة. ومن ناحيةأخرى، فأبطال رشاد ليسوا جميعاً ذوي انتماء قطري واحد (فجر الأردنية أولاً، أبو الفرات العراقي وحبيب نهاد الشهيد)، وفي هذا إشارة أخرى إلى قومية القضية الفلسطينية. إن هاتين السمتين في الانتماء التنظيمي والقومي لأبطال الرواية، تنضافان إلى السمة الأخيرة والهامة لتتشكل لدينا في النهاية خلاصة وافية عنهم، ونعني بالسمة الأخيرة بورجوازيتهم الصغيرة عامة، وموقعهم المكتبي في المنظمات. وهم على الرغم من هذا الموقع الطبقي لم يذهبوا مع السوداوية التي تخلقها ظروف أيلولية لمثل هذه النوعية من البشر، لسبب بسيط، وهو انخراطهم في اللجة، وكونهم لا يتفرجون ويعلكون. من هنا جاءت محاولات الفعل عند غالي ثمينة ودالة. وكذلك خالد الذي ترك المسرح مع الممثلين الآخرين إذ نشب القتال في جنوب لبنان. ومن هنا كانت تلك العبارات المشرقة المتناثرة بقلة مبررة.

إن "البكاء على صدر الحبيب" ضرورة نضالية، وفلسطينية خاصة، في الوقت الذي اشتدت فيه الحاجة إلى النهوض الأدبي بالمهمات الأيلولية. ولئن كان إنجاز رواية رشاد الأولى، فلسطينياً وفنياً، قد فاق ما رأيناه هنا، فإن وعد روائيته لكبير.

* * *

أخطبوط القصر من كافكا

الثورة 7 / 9 / 1974 ـ دمشق.

انعقد منذ أحد عشر عاماً في قصر ليبليس قرب ميلينك بتشيكوسلوفاكيا مؤتمر لدراسة أعمال كافكا. وقد أسهم المؤتمر في إلقاء أضواء جديدة على أعمال هذا الكاتب، وإنارة كثير من الزوايا التي ظلت معتمة طوال أكثر من أربعين سنة، حيث كان يسيطر على وهم الكثيرين، أن أدب كافكا لا يقدم أية فائدة (اشتراكية). وهو الوهم الذي كانت آخر الضربات المنقضة له نقضاً كاملاً كتابة روجيه غارودي في (واقعية بلا ضفاف).

ومن المعروف في سيرة حياة فرانتس كافكا أنه دفع دفعاً إلى دراسة القانون. ولقد تدرب كافكا بعد نواله الدكتوراة في الحقوق سنة 1906 في المحاكم، حيث عاين بنفسه كيف يتم التقاضي، ولمس هول ما يعانيه المواطنون وفقراؤهم خاصة، في متاهات القانون ودهاليز البناء البيروقراطي لأجهزة الدولة. وازدادت هذه المعاناة لدى كافكا بعد أن انتقل للعمل في شركة للتأمينات العامة، حيث ظل حتى استقال سنة 1922 بسبب المرض. وقد عمد إلى تجسيد هذه المعاناة الواسعة والعميقة في روايته (القصر) التي بدأ في كتابتها في العام الذي ترك فيه العمل.

لقد تعددت الاجتهادات في قراءة ما بين هذه الرواية وما بين حياة كافكا، وكذلك في تحديد مدلولاتها. فثمة من رأى فيها جماع أحلام، لا مكان فيه للأفكار الفلسفية أو الروح والصوفية أو القيم الاجتماعية والثورية.. إلخ. ومما غذى ذلك التعدد اتشاح أدب كافكا بالرمزية وغناه بالاحتمالات. إلا أن ما هو مؤكد على كل حال تلك الأرضية الاجتماعية لرواية (القصر)، والتي رماها بعض النقاد في زاوية مهملة من نقدهم، بينما جعلها آخرون في موضع الصدارة.

إن بطل الرواية السيد (ك) يستقدم إلى القرية غير المسماة ليكون فيها موظف المساحة. ولا يلبث أن يقع خطوة خطوة، وساعة إثر ساعة في أحابيل الأخطبوط الهائل الذي تمثله السلطة الدواوينية والمكتبية (أو البورجوازية الزائفة محلياً كما يسمي الزعيم الافريقي الراحل اميلكار كابرال). وهذا الأمر المحوري في الرواية، يصدم على نحو كابوسي، ابتداء من لقاء السيد (ك) برئيس مجلس القرية، حيث يسترسل الأخير في حديث ملف موظف المساحة ـ إن قلم كافكا يشرع بدءاً من هذا الفصل ـ الخامس ـ في تناول هذه الأيدي التي لا تعد، والتي أنشبها القصر ـ السلطة العليا حول أعناق الناس، وفي المقدمة عنق السيد (ك)، عنق كافكا نفسه، مما يجهض محاولاته كافة، ويحيل حياته وحياة الجمهور معه إلى جدب مهلك.

في الفصل السابع نستمع إلى خطاب معلم المدرسة للسيد (ك) موضحاً المهام المترتبة عليه بعد أن عين مؤقتاً خادماً في المدرسة. إن البيروقراطية قد سممت أعصاب جهاز الدولة من قمته إلى أدنى مراتبه. وهذا المعلم خير مثال. وفي الفصل الثامن تستوقف حكاية المحضر الرسمي الذي ينظمه سكرتير ما عن (ك). إن المحضر هو الوثيقة الوحيدة التي تثبت الوجود (الرسمي) لصاحبنا المسكين. وتتتالى في بقية الفصول المواقف والقضايا: السكرتيريون، الثياب (الرسمية)، الخطابات، الاحتفالات، سير العربات إلى القصر، الخدم، طرق تعيين الموظفين، الرشاوى، توزيع البريد، وصف المكاتب.. ومن أهم ما في ذلك الفصل الخامس عشر الذي تروي فيه

أولجا سيرة أسرتها. لقد حلت على هذه الأسرة لعنة القصر وغضب السلطة لأن أماليا، شقيقة أولجا رفضت أن تنصاع لرغبة أحد الموظفين، فجرد الأب من العمل، وحوصرت الأسرة، واضطرت أولجا أن تدفع غائلة الجوع بأغلى الأثمان.

يفضح كافكا عميقاً بهذا الفصل خاصة سلوك السادة ـ كما يسمّي الموظفين دائماً ـ حيال الطبقات الدنيا من الفقراء والكادحين. ويسير في مهمة الفضح إلى ما هو أبعد من ذلك. يقول "إن الخوف من السلطات شيء غريزي فيكم هنا. وإنه ليغرس فيكم طوال حياتكم بشتى الطرق ومن كافة النواحي. وأنتم تعيشون على ذلك وتسيرونه ما استطعتم. ومع ذلك فأنا لا أعترض على ذلك في أساسه بشيء، فإذا كانت السلطات طيبة فلِمَ لا يحترمها الإنسان؟" إن ما أغاظ السيد (ك) في سيرة هذه الأسرة المتمردة هو سباق الناس إلى محاصرتها، على الرغم من أن الأخطبوط لم يشر إلى ذلك. وهذا موقف معروف يفسره الوعي القاصر والمزور لدى الكثيرين حين ينقلبون ملكيين أكثر من الملك.

واندفاع الكاتب في فضح الكابوسية التي تشكل سمة السلطة البيروقراطية، جعله يعمد إلى السخرية المريرة والبالغة، بعد تعرية معالم البناء السلطوي والوظائفي، كما في الفصل العاشر، حيث يتلقى السيد (ك) رسالة تشجيع وثناء من المسؤول الكبير جداً (الحلم) وهو الذي لم يقم بعمل قط يستوجب ذلك. وباختصار، فإن ما عاناه كافكا، أو ظله السيد (ك) جعله يخاطب أولجا "إن أمنيتي الكبرى أو على الأصح أمنيتي الوحيدة تتلخص في تسوية أموري مع السلطات" بيد أنه يجب ألاّ نفهم من ذلك أنه كان مستعداً للمساومة أو للتنازل، على الرغم من معاينته لعقم محاولاته مراراً أو تكراراً. وقد يكون كافكا لم يتجاوز حد إرعاب القارىء، وإشغاله، وإثارة ذهنه حيال أبرز مواجهاته في العصر الحديث، ونعني الدولة، إلاّ أن صنيعه ذاك هو بحد ذاته إضافة ثورية حقاً. ويجب أن نعلم من أجل ذلك أيضاً أن الرواية المنشورة هي المسودة الأولى التي لم يجعل لها كافكا صورة نهائية. أتراه كان يضاعف من هذه المعاني في روايته لو صنع؟

⁂ ⁂ ⁂

أنهار عبد الرحمن الربيعي

الثورة 19 / 9 / 1974 ـ دمشق.

تبرز رواية عبد الرحمن مجيد الربيعي الجديدة، من جديد مسألة الرواية السياسية العراقية خاصة، والعربية عامة. وهي المسألة التي أثارت بعض الأخذ والرد على صفحات جريدة البعث منذ عدة شهور، حين ارتفع الاعتراض على مصطلح الرواية السياسية بطريقة (من فمك أدينك). فالقائلون بالمصطلح هم أول الذين يرون الأبعاد والجذور السياسية للآداب والفنون عامة، فكيف يكون إذن تخصيص الرواية بهذا النعت؟

والحق أن دلالة هذا المصطلح لا تحتمل كل هذا القدر من النيات المشبوهة في التفسير والإدانة. فظاهرة غلبة الأحداث والمعطيات السياسية التي عاشها وطننا العربي خلال السنوات الأخيرة، على الرواية، بارزة لكل ذي عينين، وفي حدود الدلالة على ذلك تقف عبارة (الرواية السياسية). كذلك يجد القارىء العادي والناقد نفسه مساقاً للقول، وهو يمر بمثل هذه الأسماء: الوشم للربيعي نفسه، حب تحت المطر، والكرنك لمحفوظ، الضفاف

الأخرى أو الجزء الأخير من رباعية اسماعيل فهد اسماعيل، الزمن الموحش لحيدر حيدر، البكاء على صدر الحبيب لرشاد أو شاور، ولنلاحظ أن هذه العناوين جميعاً تعود لعامي 73 ـ 74 فقط!

وعبد الرحمن الربيعي الذي حقق في روايته السياسية السابقة (الوشم) إنجازاً هاماً، يضاعف من خطاه، من خلال روايته السياسية الجديدة (الأنهار) التي تغرف هي الأخرى من فيض الحياة العراقية اللاهب في النصف الثاني من الستينات، ولكن بأكثر من منظور جديد. فكريم الناصري، أو كريم البصري (الوشم، الضفاف الأخرى) قد تجاوز الكثير هنا من سماته البورجوازية الصغيرة المدمرة، وغدا مشروع مناضل ممتاز كما ينعت (صلاح كامل) في (الأنهار)، وهو قطبها الأول.

لقد تابع الربيعي في روايته الجديدة الطريقة الأثيرة لديه ـ ولدى اسماعيل فهد اسماعيل أيضاً ـ في بناء الرواية، ومنوعاً بتوقيعات جديدة على لحن المونولوج الداخلي والسرد التقليدي. فالأنهار شيدت على مستويين: أولهما تمثل في أوراق صلاح كامل التي تسجل مذكراته، وثانيهما السرد، بركيزتي الوصف (وصف تيريز ابيتكوفا مثلاً، وصف الأشياء ص57 ـ 59) والحوار في المذكرات ـ وهي الأحدث تاريخاً ـ ويلقي الكاتب الأضواء على ما آلت إليه حياة مجموعة من الأصدقاء الطلبة في كلية الفنون، بعد تخرجهم وانغماسهم في حمأة الحياة العامة، والممارسات السياسية منها خاصة. ولئن كانت دائرة المذكرات محصورة بين بيت الزوجية السعيد المترف ومكان العمل في الوزارة وإنجاز مشروع رسم ملحمة جلجامش، فإن ضرورة هذه المذكرات للبناء الروائي تأتي من خلال أضوائها المذكورة.

أما في القسم السردي فيعود الكاتب سنوات إلى الخلف، ويحضر إلى ذاكرتنا من خلال حيوات أبطاله ما رأيناه لدى هاني الراهب في (شرخ في تاريخ طويل) أو لدى حيدر حيدر في (الزمن الموحش) من ممارسات مجموعة من الشباب الجامعيين لعلاقات شخصية وجنسية وسياسية.. تدور فيما بين شقة الطلبة وأبهاء الكليات ومقاهي بغداد وشوارعها، حيث تظهر خبرة أبطال الربيعي، كأبطال حيدر وهاني، بأنواع الشراب وزوايا الحانات والمقاهي. وهي خبرة تؤكدها أوراق صلاح كامل التي تنقلنا إلى الأمام في الزمن، وتعبر بالمكان من بغداد إلى شوارع بيروت وأفانين حمرائها الملازمة للمثقفين والسياسيين المطرودين من بلدانهم بعد كل انقلاب أو حركة.

إن أبطال (الأنهار) يمثلون بحث مجاري متنوعة أساسية من حاضر الحياة العراقية، التي يتوقف المستقبل على مدى فاعليتها ودفقها. فاسماعيل المعماري ينتمي إلى تنظيم معين، وهو الأكثر تطرفاً وتشنجاً. إنه يعيش في حاضر مذكرات صلاح كامل على إرث ماضي الحياة السياسية العراقية المدمر، حيث اقتتلت القوى الوطنية والتقدمية اقتتالاً دامياً وطويلاً، واحتاجت إلى الكثير من العبء والزمن كي تتجاوزه. واسماعيل أسير عقدة الماضي، ولذلك فقد قطع علاقته برفاقه الأولين الذين تفهموا الظروف الموضوعية الجديدة، وأسهموا فيها، بينما فر هو إلى بيروت ليعمل رساماً في إحدى منظمات المقاومة، وليقتل من ثم في إحدى العمليات جنوبي لبنان، باستشهاد (انتحاري)!

وخليل الراضي نهر آخر كان يقف سعيه في الماضي الاقتتالي على جمع الشمل، وها هو ذا يقف على عتبة مرحلة جديدة. ويبدو أن الكاتب يومىء في زواج خليل من سامية، أرملة اسماعيل المعماري، إلى متابعة هذه النوعية، هذا النموذج أو النهر، لدرب المرحلة الجديدة، آخذاً منه خير ما فيه، وتاركاً أوشابه.

أما صلاح كامل نفسه (قرد السياسة والحب) فقد كان دائماً متذبذباً بين اسماعيل المعماري من جهة وبين المحامي عبد الحميد القلوجي الذي يعمل مذيعاً، ولا يقطع شعرة معاوية مع السلطة التي ناضل صلاح واسماعيل وخليل وسعدون وهدى وياسمين وخالدة.. ضدها. أي إن صلاح هو خط الحدود بين تشنج اسماعيل وتطرفه، وبين مرونة وواقعية عبد الحميد، بل وانتهازيته. ولقد مثلت علاقة صلاح المريضة بهدى هذه المرحلة من حياته قبل أن يتزوج ويتوظف ويحقق المكاسب.

إن الرواية تنتهي من حاضر الحياة السياسية العراقية، وتقف على عتبات المستقبل، من خلال طرحين اثنين: تطرف يتجاوز المعطيات الجديدة، ويتابع سيرة الستينات بكل الدموية والدمار اللذين حملتهما للقوى الوطنية والتقدمية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، تعامل واقعي وموضوعي مع المعطيات الجديدة، يسهم فيها ولا يخضع لها، يستوعبها بدلاً من أن تستوعبه. وفي هذا الطرح الأخير تكرس الرواية تفاؤليتها العارمة، متسلّحة بصراحة وحدة تكفلان عدم وقوعها في المساومة مع النفس أو التاريخ، مما يذكر بصنيع رشاد أبو شاور في (البكاء على صدر الحبيب) من هذه الزاوية.

وتعكس (الأنهار) بكل جلاء تطور التجربة السياسية لصاحبها، كما تعكس ثقافته الفنية والأدبية الممتازة، من خلال الحوارات العديدة والغنية حول شتى الأعمال والقضايا الأدبية والفنية، مما يتجاوز ما رأيناه لدى جبرا ابراهيم جبرا في (السفينة)، وكذلك من خلال المقتطفات الكثيرة التي تتوزعها جوانب الرواية. ولئن كانت هذه الرواية ستثير لدى العديدين دعاوى وقوعها في شرك قضايا الحاضر وقيمتها المرحلية، وصعوبة رهانها على قيم مستقبلية في غمرة فوران الخضم السياسي العربي، فإنها على الرغم من ذلك تقدم شهادة على حقيقة المهمات التي يتطلع لها الأديب العربي في هذه المرحلة الحرجة من تاريخ بلاده. ولست أعني التوجيهات السياسية للرواية وحسب، فالتوجيهات الفنية للربيعي، في هذه الرواية، كما في سواها من بقية أعماله القصصية والروائية، شاهد ممتاز على ما تعنيه وحدة العمل، وجدلية الشكل والمضمون، مع بعضهما، ومع التاريخ.

* * *

سمات جديدة في تقنية الرواية العربية

جيش الشعب 24 / 9 / 1974 ـ دمشق.

منذ زمن بعيد والأسئلة تتزاحم حول موضوعة التقنية الروائية العربية. وقد غلبت على بعض هذه الأسئلة علّة الفهم الميكانيكي لعلاقة الشكل بالمضمون، كما تسمَّر بعضها الآخر على إنجازات الأدب الغربي. ومن النادر أن تقع بين السائلين على من يسعى إلى الإجابة التي يتوفر لها الفهم الجدلي لمسألة الشكل والمضمون، واستيعاب موضوعه الجديد، دون أن تستبد بالأعناق قبلة الغرب، أو كعبة الأدب الأوروبي ومؤخراً الأمريكي، ودون أن تستدير عن علاقة الأدب العربي بالآداب الاشتراكية والثورية في العالم كله.

ولا ريب أن أخطر الطروحات السابقة هو ذاك الذي يتلبس بلبوس المعاصرة والعالمية من خلال التشبه (القردي) بكل ما تخرج به عواصم أوروبا، وحالياً أمريكا. فإذا ما دار الحديث حول تجديد أدوات الروائي العربي مثلاً أشارت الأصابع إلى آلان روب غرييه وناتالي ساروت وميشيل بوتور... وتصلبت فوقهم، وحرمت

تجاوزهم إلى سواهم. فهل السلالم الفنية حقاً هي تلك المقاييس النقدية المستمدة من النقد الأدبي الغربي، الذي استمد نسغه بدوره من الأعمال الروائية الغربية على مر العصور؟ أم أن الأمر يتجاوز أوروبا وأمريكا، ليشمل إنجازات الفن الإنساني عامة، مع اليقين بإنبات الجذور الروائية في التراث العربي؟ ومع التركيز على أن يتوقف ذلك الشمول المنشود طويلاً ـ بالنسبة لبلادنا وأدبنا ومرحلتنا التاريخية التي نعيش ـ عند العطاء الاشتراكي والثوري في الأدب والفن.

يقول غرييه: إن على الفن الروائي أن ينطلق من قواعد جديدة. وفي الرواية العربية نحن بحاجة ماسة حقاً إلى مثل هذا القول. ولكن أية قواعد تعنينا؟ أهي تلك التي اختارها غرييه ورفاقه من خلال أزمة معينة عاشوها، وتكوين خاص بهم، وتجربة لا تنسحب علينا، على الرغم من أنه قد تكون بيننا وبينها بعض المفاصل المشتركة ـ كتجربة إنسانية ـ طالما أن عزلة سور الصين غدت وهماً باطلاً في القرن العشرين.

إن بطل غرييه ورفاقه هو (المكان)، لا الزمان ولا الإنسان، فهل أفلس إنسان الرواية العربية، وزمانها، كي تتوجه تلك الوجهة التي يُنظِّر لها في الغرب؟ أم أن المخاض الثوري الذي تشهده الأرض العربية ـ مداً وجزراً ـ في هذه المرحلة، يفرز، ويستوجب أكثر، في الرواية والمسرح والشعر، البطل الإنساني والتاريخي، ليس بمعنى ما في كلمة البطل من فردية، بل بما لها من دلالة على العمل والإنجاز الإنساني. وعلى كل حال فإنه لما يغبط أن التوجه الاستعبادي نحو قبلة الأدب الأوروبي والأمريكي لم يزل خاصية تميز بعض النقاد الذين تتلمذوا بإخلاص في العواصم البراقة. أما الإبداع الروائي العربي فإنه يحقق تطوره الفني، ويستحدث سماته الجديدة في التقنية من خلال مسيرة أخرى. ولعل ذلك أن يلقي ضوءاً هاماً على الهوة البادية بين العمل النقدي والروائي في بلادنا.

لقد توجه هذا التحديث في الأدوات الروائية خلال السنين الأخيرة، على يد حيدر حيدر في (الزمن الموحش) وهاني الراهب في (شرخ في تاريخ طويل)، كمثال، توجهاً لغوياً بالدرجة الأولى، فبدت اللغة الروائية هماً أساسياً يوازي هم البناء الروائي كاملاً، ويترك آثاره القريبة والبعيدة على مضمون الرواية. وهذا لا يعني أن جهد هذين الكاتبين في التجديد قد توقف بهما عند هذا الحد، مع أهمية ذلك. وثمة من الكتّاب من سعى مسعاهما دون أن يوازيهما، فقد كانت له شواغل أكبر في الوقت نفسه، كما نرى لدى حنا مينه في روايته الأخيرة (الشمس في يوم غائم) وإلى حد ما، في أعمال عبد الرحمن منيف.

وفي اتجاه آخر نرى التحديث يسير عند عبد الرحمن الربيعي واسماعيل فهد اسماعيل وعدد غير قليل من الروائيين الذين أفادوا إلى حد كبير من لعب المونولوج الداخلي، تيار اللا وعي... وبالتالي، من خبرة اللعب الروائية الغربية، بدءاً من جويس وفوكنر... دون أن يراهنوا على الخاتم الغربي لأعمالهم، ودون أن ينسوا أيضاً اللغة، همّ حيدر وهاني الذي رأينا.

لقد كانت رواية غسان كنفاني (ما تبقى لكم) من الأعمال الأولى التي رادت لأولاء الكتّاب. ولقد وقع بعضهم فيما وقع فيه غسان في تلك الرواية من فجاجة ومبالغة وغموض (اسماعيل فهد اسماعيل في أجزاء رباعيته الأولى)، إلا أنهم أخذوا يتجاوزون ذلك. كما راحوا ينوعون في العزف على هذه الآلة الفنة، وهذا ما نراه في (الضفاف الأخرى) لاسماعيل نفسه، وفي آخر ما كتب الربيعي (الأنهار). أما وليد إخلاصي فقد مشى بهذه العلامات، ومنذ البداية، بحماس كبير (شتاء البحر اليابس)، ثم طرأ عليه التطور الذي أشرنا إليه لدى

الآخرين، بعد بداية كنفاني، كما تؤكد روايته الجديدة، التي ستظهر قريباً بعد أن رفض في العام الماضي اتحاد الكتاب بدمشق أن ينشرها، وهي (صورة بالزيت لرجل وامرأة من سفينة نوح).

ذاك نذر يسير من السمات الكثيرة التي أخذت تستوي على يد مجموعة من الروائيين في آخر نتاجهم الذي طرأ خلال السنوات القليلة الماضية. وإلى جانب أولاء ثمة أقلام أخرى هامة، أكثر إخلاصاً للأساليب المعهودة، شرعت تتعامل مع هذه السمات الجديدة في تقنية الرواية العربية (من حنا مينة إلى نجيب محفوظ نفسه في آخر أعمالهما). ومن المهم، والرائع، أن نرى أن ذلك كله لم يعن تشويهاً لمفهوم المعاصرة والعالمية ولا تأورباً أو أمركة، كما تدعو الأقلام الناقدة التي حق فيها قول فرانز فانون (تلامذة الغرب الأوفياء).

* * *

خالدة سعيد والرواية العربية

الثورة 15 / 10 / 1974 ـ دمشق.

في بحث صغير نسبياً تحت عنوان (الرواية العربية بين 1920 ـ 1972) خاضت خالدة سعيد ضمن (تقييم جديد للثقافة العربية الحديثة) في غمار حوالي خمسين رواية، وتلك مغامرة هائلة الطموح كما يبدو للوهلة الأولى، لكن المتدبر لكتابة خالدة لن يغبط نفسه على الحصيلة التي سيخرج بها، فأغلب ملاحظاتها هو تعليقات سريعة وتلخيصات مبتورة.

فالكاتبة كانت فيما يبدو على عجلة من أمرها، ولذلك كان مرورها بهذا العدد من الروايات عابراً في أغلب الأحيان "حتى أنه لم يتعد عشر كلمات في رواية ذو النون أيوب (دكتور ابراهيم) وفي رواية (مجنونات) لعبد الحق فاضل". وبدا في مرورها ذاك، في أكثر من موضع، اهتزاز الرؤية النقدية، وارتجاج الخلاصات التي سعت إلى سوقها مكثفة وغزيرة. وعملها بهذه السمات جميعاً قمين أن نقرنه إلى دراسة نقدية أخرى للرواية العربية، ظهرت في بيروت مؤخراً، تحت عنوان (تجربة البحث عن أفق ـ مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة) تأليف الياس خوري. وهذا القرن ما بين عملي خالدة والياس تفرضه مفاصل مشتركة عديدة، على الرغم من التمايز الظاهري لكتابة الياس في التوجيهات الأيديولوجية. فكلاهما يردد في الثنايا مصطلحات نقدية، يصح أن تنعت بالأدونيسية ـ نسبة إلى الشاعر أدونيس ـ وهما يحشران في حيز صغير عدداً هائلاً من الروايات، الأمر الذي انعكس انعكاساً ضاراً على سير البحث وعلى جدواه. والغرام المفرط بالتصنيف والتفقير يصدم القارىء في كل صفحة، إن لم يكن في كل عشرة أسطر. على أن لخالدة فضلاً لا ينكر، إذ إنها أعادت إلى دائرة الضوء في الأدب والنقد عدداً من الروايات المظلومة تاريخياً، كرواية أحمد خيري سعيد (المخدر) 1925 والتي تدرس أوضاع العمال في معسكر بريطاني للعمل في سيناء، حيث كان المؤلف يعمل طبيباً. ورواية (ثريا) (1922) لعيسى عبيد، والتي تقدم دراسة سريرية لفئة اجتماعية، وتبين تأثير الوسط في الأفراد. ولقد كان نجاح خالدة الأكبر في ملاحقتها للتجارب الفنية الحديثة في الرواية العربية وتمييزها بين بناء فني يعتمد الخطوط المتصالبة (غسان كنفاني في: ما تبقى لكم)، والخطوط الحلزونية (صنع الله ابراهيم في: تلك الرائحة)، والخطوط المتجهة نحو المركز (حليم بركات في: عودة الطائر إلى البحر). ولقد جاءت ملاحظة الكاتبة لروايات الستينات خاصة،

في جملتها دقيقة، حيث حددت سمات المرحلة بانطلاق الروائيين من مواقف الاحتجاج (ستة أيام لحليم بركات، المهزومون لهاني الراهب)، وظهور الرواية الفكرية (أربعة أفراس حمر ليوسف حبشي الأشقر، وله كذلك: لا تنبت جذور في السماء، وللويس عوض: العنقاء، أو تاريخ حس مفتاح)، ثم ميل الروائيين إلى خلق الرموز تحت تأثير الشعر خاصة. ومن الذين عالجوا رمز الماء: نجيب محفوظ في (ثرثرة فوق النيل، وميرامار)، حليم بركات في (عودة الطائر إلى البحر)، وجبرا ابراهيم جبرا في (السفينة)، الطيب صالح في (بندر شاه ضو البيت). أما الذين عالجوا رمز موت الأب - الماضي فكثر، منهم ليلى بعلبكي في (الآلهة الممسوخة)، ومحمود دياب في (أحزان مدينة طفل في الحي العربي) والياس ديري في (الطريق إلى مورينا) وحنا مينه في (الشمس في يوم غائم). وهنا نلاحظ كيف أن الكاتبة لم تتقيد بحدود بحثها التاريخية، فالرواية ظهرت منذ سنة - وشوقي عبد الحكيم في (أحزان نوح)، وعبد الحكيم قاسم في (أيام الإنسان السبعة)، وأمين العيوطي في (الصمت والصدى).. على أن في أولى السمات التي لاحظتها خالدة، وهي (انحسار المد الواقعي والتحول عن الالتزام الأيديولوجي بالبحث عن الواقع إلى الالتزام بالبحث الحر عن الحقيقة..) ما لا يستقيم، سواء في هذه المعارضة المصطنعة بين البحث الحر وصرامة الالتزام الأيديولوجي، أم في الشواهد الواهية التي استندت إليها في أعمال يحي حقي (صح النوم، قنديل أم هاشم). ونجد في بعض ما استندت إليه السمة الثانية شبيه ذلك حين قدمت رواية حليم بركات (ستة أيام) كشاهد على سمة الاحتجاج في رواية الستينات، والكلام ليس هنا، بل في اعتبار الرواية "رؤياوية تنبأت بغروب الالتزام الأيديولوجي الصارم، وإعادة الاعتبار للحرية الفردية والتعارض بين الفرد والجماعة" فلقد حملت خالدة رواية بركات من (المعاني والأماني) البورجوازية ما ليس في طاقتها، على الرغم من كل ما تزخر به من بورجوازية.

إن القول بتقديم تقييم جدير للثقافة العربية من خلال هذه الكتابة عن الرواية العربية - على مد تاريخها الحقيقي - يتضمن كثيراً من المبالغة، ويتطلب من الأدلة أكثر مما رأينا من خالدة سعيد في بحثها المذكور

* * *

الياس خوري يبحث عن أفق

جيل الثورة / تشرين الأول - اكتوبر / 1974 - دمشق.

الأدب جزء من الأيديولوجيا، يتفرد بخصيصتين رئيسيتين: المادة اللغوية، وكون المنتج له - المثقفون - وعملية إنتاجه محكومين بقوانين وممارسات الصراع الطبقي.

على هذا النحو يبدأ الياس خوري دراسته التي أراد لها أن تكون مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد هزيمة حزيران 1967 معنوناً إياها بهذا العنوان (تجربة البحث عن أفق). وهذه البداية بالإضافة إلى مدخل الدراسة، وما حدد به الكاتب إطارها ومستوياتها، ذلك كله يتسم بأهمية خاصة، لأنه يضع بين يدي القارىء مفاتيح العمل بأكمله.

يقف الياس خوري - قبل الخوض في غمار البحث - وقفة قصيرة عند مخاض الرواية العربية، محاولاً تقديم جديد يضيفه إلى الكثير الذي قيل في هذه المسألة، وذلك من خلال تركيزه على انعدام الأصل التاريخي، وعلاقة

استحداث هذا الفن باحتكاك العرب بالغرب. ولقد كان باستطاعة المؤلف أن يطور ويستثمر ما قدمه هنا لولا العجالة التي تشكل ـ مع الإيجاز ـ سمة الكتاب بأكمله، وليس هذه الفقرة وحسب!

ما النتائج التي تنتهي إليها هذه الدراسة، والتي يمكن أن تشكل فائدة وعوناً في دراسة الرواية العربية بعد الهزيمة؟

* أهي في القالب الذي أشبه الزخرفات الحقوقية، لكثرة ما رصعه المؤلف بالعناوين الرئيسية والفرعية والأرقام والتفقير والتنقيط مما جعله يكرر عند تعرضه لكل رواية ـ أو مجموعة قصصية ـ حكاية تحديد المحاور أو المستويات أو المفاهيم أو المفاتيح... فكل رواية لا بد أن تقوم على محورين أو ثلاثة، وهذه المحاور لا بد أن تسمح بدورها بالوصول إلى مفهومين أو ثلاثة، ومعالجة العمل كله لا بد أن تقوم على كذا مستوى!

* أم في هذا الغرام المفرط باستحداث مصطلحات نقدية، ذات طابع أدونيسي (رواية حضارية، استدارة الرواية...) مما لا يشكل إضافة ذات قيمة للأداة النقدية العربية التي تشكو في رأس ما تشكو من هزال اللغة النقدية؟

لا ريب أن في حصر التساؤل في النقطتين السابقتين تجنياً على جهد المؤلف. فهما لا تعدوان أن تكونا مثالب عمله، بعدما رأينا من سمتي العجالة والإيجاز الشديد.

لكن قيمة الكتاب الحقيقية ليست في ذلك. إنها تحديداً في توجهه الجاد نحو دراسة الأدب من زاوية هامة وضرورية لنا، وهي التي لا زال العديد من النقاد والأدباء (يتآمرون) من أجل طمسها، شاهرين العصي البورجوازية المفضوحة جلياً في تاريخ الصراع السياسي (والأدبي) بين قوى الثورة، والثورة المضادة. هكذا ارتفعت سابقاً، وتعلو اليوم، دعوة الفصل بين الأدب والأيديولوجيا. والياس خوري يشير إلى التأسيس الذي قام به محمود أمين العالم ورئيف الخوري... في هذا الميدان، ويعلن عن طموحه لمتابعة هذا التأسيس. والواقع أنه في الوقت الذي تخرج فيه دراسة كدراسة الياس خوري، فإن دراسات أخرى تخرج أيضاً، وباندفاع أشرس، مواصلة التصدي القديم لأعمال محمود أمين العالم ومن تابعها، وما تمثله، وقد أخذ قطرنا يشهد ذلك مؤخراً.

إن الياس خوري ينظر إلى الرواية العربية من حيث دلالتها على الأيديولوجيا السائدة عربياً، فيتحدث قليلاً عن المؤلفات التي سبقت الهزيمة، وكثيراً عن تلك التي تلتها، حتى ليربو عدد الأعمال التي تزدحم بها جولته الخاطفة على ثلاثين، ما عدا نجيب محفوظ، الذي أفرد المؤلف لنتاجه كله فصلاً صغيراً، لا يكفي بحال.

لقد كان تلمس الخوري للأبعاد الفنية والأيدلوجية في النتاج الذي درسه واعياً ومخلصاً للمقدمات التي أعلن عنها، لكن هذا الجهد كان بحاجة بالغة إلى التدقيق وسعة الصدر. فالفرق ما بين البحث العلمي والدراسة وما بين المقالة العجلى كبير. نقول ذلك دون أن ننسى المقارنات المحدودة والهامة التي درج على عقدها (بركات وجبرا، اسماعيل فهد اسماعيل وحنا مينه..)، وكذلك الربط بين التشكيل الفني والأيديولوجيا في الأثر الأدبي. وفي هذا يمكن أن نجد (التقديم) الذي سعى المؤلف إلى تأكيده لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة، حسب العنوان الفضفاض، غير المنسجم مع ما طواه تحت جناحيه.

***

كولن ويلسون وإله المتاهة

الثورة 29 / 10 / 1974 ـ دمشق.

قام سامي خشبة مؤخراً بترجمة رواية كولن ويلسون الجديدة (إله المتاهة) ـ منشورات دار الآداب الوفية لكل ما كتبه ويلسون ـ وهي الرواية التي يتابع فيها صاحبها على حد تعبير المترجم بناء منهجه الفكري عن طريق الفن وليس عن طريق التفلسف التأملي.

ومنهج ويلسون الذي بدأه بـ(اللا منتمي) ووصل به أخيراً إلى شكل ـ لم يتكامل بعد ـ من الصوفية والتناسخية، اعتماداً على التفسير الجنسي للسلوك البشري، قد أثار في أوساطنا الثقافية خلال الشهور القريبة الفائتة جدلاً واسعاً، حين استضاف اتحاد الكتاب هذا المفكر والكاتب الانكليزي الشهير. فلقد سعى كثيرون من التلاميذ الأوفياء للفكر والأدب الأوروبي في أنقى نماذجه البورجوازية والليبرالية، إلى استغلال قدوم كولن ويلسون بغية تحقيق نصر هام يدعم توجهاتهم وتحركاتهم، وخاصة في الميدان الثقافي. ومن هنا لم يكن الحماس للكاتب، ولمحاضراته، ولا لالتفاتته المتأخرة نحو فلسطين، خالصاً لوجه الله.

لا ريب أنه من الأهمية بمكان أن يقوم بيننا وبين مختلف التيارات الأدبية والفكرية في العالم من الحوار والاحتكاك ما يغني تجربتنا الإنسانية، إلا أن تحويل ذلك إلى استقطاب غربي ـ ومؤخراً أمريكي ـ قمين بأن يدفع الأقلام التقدمية والاشتراكية إلى التصدي وفضح اللعبة التي تمارس عن حسن نية حيناً وسوء نية أحياناً، وكشف الأبعاد الثورية لعملية التلاقح الفكري الإنساني، فالبون شاسع جداً، وخطير جداً، بين ترجمة رواية كإله المتاهة ومطالعتها ودراستها وبين الترويج لمذهب بعينه يسهم في تحقيق المزيد من الإجهاض والجزر في الحركة الثورية العربية.

في رواية إله المتاهة تتجلى حقاً طاقة الكاتب، وثقافته الموسوعية التي اشتهر بها. فهو يلاحق هموم الرواية تاريخياً، ويعود إلى جذور أسلوب العلاج النفسي الجماعي كبديل لأسلوب العلاج النفسي الفردي، في التاريخ الفلسفي السابق لفرويد، وفي تاريخ الفرق الدينية والكوارث الحضارية الكبرى التي شهدتها أوروبا في القرون القليلة الفائتة (الطاعون الأسود، حروب القرون الوسطى..) كما يلاحق صور العلل النفسية الجنسية ذات الصلة بتلك الظواهر التاريخية، ومحاولات تجاوزها أو معالجة آثارها. ولا يقف عند دي صاد أو كازانوفا كما لا يكفيه التعريج على روسو وبايرون وصامويل وجونسون... إلخ.

تتمثل حبكة الرواية الرئيسية باندفاع جيرارد سوم الناطق بلسان الكاتب، في عملية معقدة وخصبة لكشف حقيقة ايزموند دونللي أحد المغمورين الذين عاشوا منذ قرنين، والذي واجه في حياته تلك الإشارات التي ذكرنا جميعاً. ومن خلال توحيد ذات جيرارد سوم (أو الكاتب) بايزموند دونللي بصورة تناسخية، ينتقل ويلسون من البعد التاريخي إلى البعد المعاصر، فالعلل الجنسية المعاصرة ذات الصلة الوثقى بكل ما تصطرع به الحضارة الغربية السائدة.

تحاول الرواية تصوير الأزمنة الروحية لإنسان تلك الحضارة، وإقامة التفاهم مع الجسد، والنفس، والوسط، بعدما تفاقم العجز عن الحوار. وتتخذ تلك المحاولات أشكالاً مختلفة منها لقاءات جماعة (العنقاء) في الجنس

الجماعي، والتي يبرز فيها جلياً سعي الكاتب لترميز عملية التناسخ بين ايزموند وبطله جيرارد. فالتعبير الجنسي للسلوك البشري، والتحليل النفسي، ذلك كله من ثوابت التكوين الحضاري الغربي، وليس من مستجدات عصرنا كما يخيل للذين لا يذهبون مذهب الكاتب.

إن كولن ويلسون يمتلك مقدرة روائية وفكرية كبيرة. ولقد دلل على ذلك في سلسلة رواياته وكتبه الفكرية. وهو في هذه الرواية، إذ يلاحق الأشكال الاجتماعية التي تتخذها حركات المجتمع الغربية المتقدمة حالياً، وشواغل المثقف الغربي الذي يرفض وسطه السائد أخلاقياً وسياسياً وفكرياً، إنه إذ يفعل ذلك، ليقدم قدوة حسنة لمريديه في الاتصال بأرضهم، وفي الإفادة مما حولهم، ولكنهم عمي بقلة، ومتعامون بكثرة، ولأسباب وأهداف لم تعد ملغزة. وهم إذ يبدون كذلك، فإنهم لا يحققون من أغراضهم قدر ما يستنفرون من قوى التقدم موفرين تحريضاً عالياً للأقلام التي تتصدى لمحاولات الاستقطاب الأدبي الغربية ـ الأمريكية على امتداد الساحة العربية.

* * *

الحب والرواية على الطريقة الأمريكية

الثورة 19 / 11 / 1974 ـ دمشق.

بين الحين والآخر تطلع أبواق الدعاية الأمريكية خاصة، والرأسمالية عامة، مروجة لبحث أو رواية أو أغنية أو رقصة... ويتسع إطار اللعبة الخبيثة حتى يعم أغلب أرجاء الأرض. ولقد كان من ذلك في وقت قريب (قصة حب) لأريك سيغال، التي ظهرت سنة 1970 ، وترجمتها دار الآداب في بيروت سنة 1971 فشغل الانبهار بها عن التدقيق. وهذا هو الموقف الأليف فيما يرافق الطفرات المقصودة للدعاية المذكورة.

إن ملايين النسخ التي طبعت من هذه الرواية خلال شهور ـ لا سنين ـ وتحويلها إلى فيلم سينمائي (راق)، وظهور أسطوانات وعطور تحمل اسمها، إلى آخر ما رافق (صرعتها) في حينه، يتكرر حسب مقتضى الحال الذي تقرره جهات مستترة ونافذة، لها مصلحتها في هذا الورم الأدبي تارة، والفكري أخرى والفني ثالثة، والسياسي رابعة... وللّعبة أصولها التي يكشف الناشر الأمريكي طرفاً منها، حين يعلن بلا مواربة أنه يعد أساليب الدعاية للكتاب قبل نشره، فالجمهور في يقينه لا يقرأ، وإنما تأخذه الصرعات والموضات والأبواق! لنتذكر من منشوراته كتاب المرأة الشهوانية الذي سبق رواية سيغال بأشواط، لقد جاءت (قصة حب) خروجاً على تيار الأدب الجنسي والعاهر السائد، وجسد أريك سيغال هذا الخروج في شكل فني بسيط وبديع ونافذ، الأمر الذي أعطى وسائل الدعاية فرصة النجاح، ولكن لمصلحة من؟ ومن أجل أية حقيقة؟ ولماذا حرص الرئيس الأمريكي السابق نيكسون، ونائبه اسبيرو أغنيو، ليس فقط على تأكيد إعجابهما بالرواية، بل على الحض على ترويجها بين الشباب الأمريكي؟

إن قصة الحب الأميركية هذه تتقدم بعيداً عن عصرها الأمريكي، وفي منأى كامل عن واقعها الأمريكي، فهل جاء ذلك لأنها ردة فعل كما أشيع في حينه ـ خاصة في الأوساط الثقافية العربية ـ أم خدمة لخبايا أخرى شديدة الأذى، كما هي شديدة الاستتار؟

هوذا أوليفر باريت الرابع، بطل الرواية، شاب جامعي من أسرة عريقة في ولاية ماساشوستس. وهو رياضي

كأبيه، يلعب الهوكي، والاحتفال والرياضة هو أولى التوظيفات الأمينة التي تؤديها الرواية للنظام الرأسمالي. البطل رياضي مرموق، وأبوه كان كذلك، والمباريات على قدم وساق، والجمهور لا يظهر في الرواية إلا في الملاعب والمباريات، وهموم الشباب الأمريكي عامة رياضية بالدرجة الأولى، إلى آخر هذا السيل الذي يخرج بالرياضة من الوضع الإنساني الإيجابي، إلى الوضع التعويضي والاستلابي، وهو أمر معروف، ومن المفيد أن يفيض القول فيه، ولكن في موضع آخر.

وثاني الخدمات الرأسمالية والخطيرة التي تؤديها الرواية هي تقديم صورة الرأسمالي - الفرد، والرأسمالي - النظام على أحسن ما يكون، وتبريرها وترويجها وتزيينها.

فوالد البطل الشاب، رجل المصارف المرموق في ماساشوستس، رياضي سابق، ومن المهتمين بالمباريات حالياً، وهو جنتلمان في كل صغيرة وكبيرة من تصرفاته، وحازم ولكنه واسع الحلم.

وعلى ضوء ذلك تصرف مع ابنه حين أصر على الزواج من جنيفر كافيللاري الفقيرة، فرفض مباركة الزواج، ولكنه أعان ابنه وقت الشدة بآلاف الدولارات الخمسة اللازمة لمعالجة جيني، وكان بعد موتها الصدر الحاني الذي ارتمى فوقه الابن المنكوب بتمرده.

لقد تمرد أوليفر على أبيه حقاً، ولكنه تمرد عائلي محدود، ما لبث أن أجهض حين ظهر مرض جيني وقضى عليها. فأصابت الرواية بذلك كذا عصفوراً بحجر واحد. إذ غطت على التمردات التي تشغل الشباب الأمريكي (كحركة رفض التجنيد وقت ظهور الرواية أو حركة الفهود السود)، وقدمت نموذجاً ضيقاً ومسطحاً للتمرد العائلي، ثم آل ذلك كله إلى حضن الأب، الذي كان عليماً بأحوال ابنه أثناء الانقطاع والذي هب إلى الأخذ بساعده حين هوى. وهكذا فقلب النظام الرأسمالي رؤوف ببنيه، وهو يتسع لنرفزاتهم ولطيشهم ولكنه لا يتخلى عنهم، وإليه مآبهم مهما شطوا.

إن جو الرواية جو شاعري. فالحياة العامة هادئة، والنظام سائد والمزعجات غائبة، وكل شيء على غاية ما يرام. العمل مؤمن للجميع والابن استطاع أن يتدبر أمره فور انفصاله عن أبيه وزواجه من جيني عاملة المكتبة الفقيرة. فإذا تذكرنا أن هذه الرواية صدرت في إحدى ذرى الاضطراب الذي شهدته الحياة الأمريكية (حركات الزنوج، محاصرة ماكنيمارا في قلب البنتاغون بسيول المتظاهرين ضد حرب فيتنام، مسيرات الجياع إلى واشنطن، تظاهرات النساء عاريات الصدور ضد سوق الأبناء إلى الموت...)، إذا تذكرنا ذلك كله، أدركنا مدى الزيف الذي تغرق فيه هذه الرواية، ومدى الكذب، لأن وقوفها خارج عصرها، وفي منأى عن واقعها، ليس هياماً بالأجواء الرومانسية ولا احتفالاً إنسانياً بعاطفة الحب، بل كما رأينا حتى الآن، تتويجاً لصورة الرأسمالي - النظام.

والحب كما جاء في هذه الرواية يؤكد ما نذهب إليه. فهو عند الطبقة الفقيرة مصلحي. وجيني تحب في رأس ما تحب في أوليفر الرابع اسمه، عائلته، تفوقه الرياضي. أما أوليفر الطيب فهو يحب برومانسية رقيقة، وإخلاص وبراءة، لماذا؟ لأن (الحب الرأسمالي) هو الحب الإنساني! لقد رفع الحب في هذه الرواية كستار، والحديث عن هذه العاطفة الإنسانية بين الرجل والمرأة في المجتمع الأمريكي، وفي المجتمعات الرأسمالية عامة، موضوع آخر غير ما يكتب أريك سيغال، وما نناقش هنا، وغير ما يظهر على الغلاف الأخير من الترجمة العربية (يستعيد الحب فيها مكانه الحقيقي، ويصبح مقدساً من جديد).

إن الرأسمالية الأمريكية تمهد أيما تمهيد في سبيل خلق أدب من هذا النوع، يؤمن التأثير العاطفي المقنع

الواسع. إنها تريد الأدب الذي يكرس مآل الطبقة الفقيرة إلى الموت (نهاية جيني)، ويظهرها في المجتمع الأمريكي قانعة وسعيدة - منظر جيران جيني حين تزور مع أوليفر الحي - وهذا هو إذن الأدب الذي يكرس النجاح في أعين الشباب الجامعي والجيل الصاعد على الطريقة الرأسمالية (عمل أوليفر بعد تخرجه في مكتب المحاماة الشهير في نيويورك ودفاتر الشيكات والسيارة.. إلخ).

ويكفي أن هذا الأدب يلغي من القاموس اللغوي كلمات الامبريالية والاستغلال، كما ذكر المفكر والشاعر الألماني هانز انزنسبرجر بعد قضائه ثلاثة أشهر في إحدى الجامعات الأمريكية، إذ رفع كتاب استقالة إلى رئيس الجامعة، وفضح فيه المحاولات الإعلامية والثقافية الرسمية الأمريكية في إخفاء كلمات الامبريالية والاستغلال من القاموس اللغوي.

وإذا كان السؤال الأكثر خطورة هو: كيف يتوجه الصراع من أجل ذلك الإخفاء، فإن سؤالاً آخر يبرز في هذه البقعة من الأرض وفي هذه المرحلة من التاريخ، عما إذا كنا سنؤخذ دائماً بهذه الحيل العللية، في الرواية أو النقد أو السينما أو الفلسفة.. إلى آخر السلسلة؟

* * *

الرواية السيريالية

الثورة 4 / 12 / 1974 - دمشق.

من المعروف أن السيريالية ألحت في بداية ظهورها على التصدي للأدب والوقوف بوجهه، باعتباره لا يؤمن القدر المنشود من التعبير المباشر عن اللاشعور في كافة أشكاله ومختلف صوره. ومقابل هذه المناهضة السيريالية للأدب انصب اهتمامها على إيجاد الأساليب التي تنقل إلى أقصى حد حالات اللا شعور، وتحفل دون ورع بالغريب واللا مألوف.

ولقد تركز هذا الموقف السيريالي على نحو خاص في مواجهة الرواية، فشن أندريه بريتون بدءاً بعام 1924 هجوماً كاسحاً ضد الرواية. وعدّ هذا الفن الأدبي من هموم الكتاب الناشئين والأقلام المستجدة. كما سخر من فن الوصف الروائي ولم ير فيه غير سخف لا طائل تحته. ومن ناحية أخرى، وجه بريتون شطراً من حملته الهجومية السيريالية ضد الدراسة النفسية التي كانت تدعي أداءها بعض الأقلام الروائية في عصره، عصر ظهور السيريالية وازدهارها. وصنف في رأس السخف الروائي محاولات التحليل والدراسة النفسية هذه، ثم ثنى بالوصف كما رأينا. إلا أن بريتون لم يلبث أن بدل من دعوته هذه بعد ست سنوات. وراح يدعو منذ سنة 1930 إلى لون جديد من الرواية، هو الرواية السيريالية. ومن أبرز أسس هذه الدعوة إبطال النهج القديم في الديكور الروائي الواقعي، ويعتبر من ذلك الزواج الكلاسيكي بين الواقع الموضوعي والعمل الروائي. كذلك دعا بريتون الروائيين إلى ترك الدراسة النفسية التي يحاولونها من تصوير الشخصيات أو سوق التحليلات النفسية. وبدلاً من ذلك، أشار إلى مهمات جديدة أمام فن الرواية، في طليعتها تصوير الحياة تصويراً رمزياً، غريباً، غير مألوف، سواء في المادة المصورة، أم في طريقة التصوير. فالخارق كما أشرنا في البداية هو الهم الأول والطموح الكبير.

والحق أن الرواية بشكل عام كانت تعاني وقت ظهور السيريالية وازدهارها من مخاض ولادة جديدة،

ومعاناة الانتقال من الهيئة القديمة المزمنة إلى هيئة حديثة تجمع فيما تجمع الشعر، والسيرة الذاتية، وتنكب سبيل القص الكلاسيكي، والترتيب الزماني المتصاعد الأمين، والوصف والتحليل اللذين حفلت بهما رواية القرن التاسع عشر. وباختصار، كانت الرواية مقبلة على عهد جديد في الثلث الأول من هذا القرن، ما لبث أن توطد على أيدي بروست، وولف، فوكنر، جويس، وروائيي منتصف الليل الذين عرفوا فيما بعد في فرنسا بكتّاب الرواية الجديدة. ولقد كانت السيريالية الصاعدة إذ ذاك، في جملة المعطيات الأدبية والفكرية المحيطة بهذه النقلة الروائية الهامة. ومن هنا لم تك السيريالية بعيدة عن التأثير في الرواية، حتى لو لم يوجه بريتون دعوته في الثلاثينات إلى الرواية السيريالية.

إلا أننا لا ينبغي أن نبالغ في تقدير حجم هذا التأثير. فلقد ظل في الواقع محدوداً. بل إن التاريخ الأدبي لم يحتفظ بأسماء لامعة يمكن القول إنها أسماء روائية سيريالية. حتى عندما يذكر (جوليان جراك) الذي أخلص كثيراً لتعاليم أندريه بريتون، فإن القول بالرواية السيريالية يظل متواضعاً.

لقد كتب جوليان جراك رواية (قصر أرجول) عام 1938 واضعاً نصب عينيه تهشيم الديكور الروائي الواقعي المألوف. واستهدف الغوص في مجاهل التصوير الرمزي وسعى إلى تجسيد كل طموحات بريتون في الرواية. وجراك بهذا الصنيع يتقدم أغلب الأقلام التي كتبت في الرواية السيريالية، والتي يمكن أن نعد منها أيضاً (ريمون كينوه) و(ميشيل ليريس). وللكاتب الأخير تأثيره الكبير على الكتّاب الشباب في هذه المرحلة المتأخرة من عمر الرواية في القرن العشرين. ومن أبرز رواياته التي تجسد أثر السيريالية فيه رواية (سن الرجولة) التي ظهرت سنة 1946 .

يعمد ليريس إلى كتابة الأحلام التي يراها. وقد جرب - في حمى التجريب السيريالي الأدبي - كتابه القصائد الآلية أيضاً. ومزج في البناء الروائي بين المذكرات والشعر والسيرة الذاتية والاعترافات والقص الروائي المألوف. كما أولى اللغة اهتمامه الأكبر. وخاض في الميدان اللغوي جملة من التجارب السيريالية، والتي يُعدّ من أشهرها تغيير بعض مواقع الكلم في الجمل، مما يؤدي إلى معان جديدة. وباختصار، فإن ميشيل ليريس كان يرى في الأديب (مصارع ثيران)، تكمن قيمته الكبرى في إدخال قرن الثور إلى الأدب، وفي دفع العمل الأدبي ومعاناة الخلق الأدبية إلى حافة الخطر التي تواجه الحياة والموت معاً في لحظة واحدة.

هذه الآثار السيريالية المتفاوتة في حجمها، والقليلة عامة، لم تترك أثراً يذكر في الرواية العربية، وهذا أمر طبيعي حين تكون المحاولات الأدبية والتأثيرات المذهبية في الأدب وليدة الحاجة، والمعاناة غير مفروضة من الخارج على النص لأي سبب كان.

إن افتعال مثل هذه القسرية في التعامل مع أي مذهب أدبي يودي بالنص حقاً. ولقد تجسد ذلك خير تجسيد في محاولة فاضل العزاوي الروائية التي تحمل هذا العنوان (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) والتي سعت إلى تقديم رواية عربية تحمل من أثر السيريالية قدراً غير قليل. وليس التشكيل الصارخ الذي جاء في تقديم أشكال هندسية، وخلاصات عن بريتون أو سواه. داخل الرواية، ليس ذلك إلا الصورة الظاهرية للأثر السيريالي الذي لم ينته بالرواية أخيراً إلى تحقيق قيمة فنية أو إنسانية معينة، اللهم إلا أن تكون بهذه النزعة البدعية، في الشعر أو في الرواية. ولعل من المهم أن نشير ما دمنا في هذا الصدد إلى قصيدته التي نشرتها مجلة مواقف اللبنانية منذ سنتين تحت عنوان (تعاليم فاضل العزاوي إلى العالم) والتي جاءت فيها صورته بأحد البوزات الخاصة كجزء من

القصيدة. فهذا العمل الشعري للعزاوي يلقي أضواء مفيدة على عمله الروائي المذكور. ويبقى الحديث عن الرواية السيريالية، في مواطنها خاصة، وفي "المستعمرات" عامة، حديثاً ذا شجون.

* * *

الرواية الفلسطينية في الأرض المحتلة

الثورة 21 / 12 / 1974 ـ دمشق.

صدرت مؤخراً في بيروت عن دار ابن خلدون الطبعة الثانية من رواية اميل حبيبي الجديدة (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل). وكانت الطبعة الأولى قد صدرت خلال الصيف الماضي في حيفا (منشورات عربسك ـ مطبعة الاتحاد). ومن المعروف أن الكاتب كان قد أصدر منذ خمس سنوات روايته الأولى (سداسية الأيام الستة) التي أثارت اهتماماً واسعاً لدى القراء والنقاد، داخل الأرض المحتلة خاصة، وفي الوطن العربي عامة، وهو عين ما نراه اليوم بالنسبة للرواية الجديدة، وعلى الرغم من قصر المدة التي انقضت على ظهورها.

وهذا الوضع يفرض التساءل حول ما إذا كانت حقيقة الاهتمام بكتابات اميل حبيبي نابعة من داخلها، كعمل أدبي متميز، أم من خارجها، كرواية قادمة من الأرض المحتلة، وهو التساؤل الذي عولج مراراً، وعلى درجات متفاوتة، كلما وصل إلينا أثر أدبي جديد من هناك.

لقد نشرت هذه الرواية على حلقات في جريدة الحزب الشيوعي في الأرض المحتلة (الاتحاد). وظهر الكتاب الأول منها ـ أو الجزء الأول ـ بعنوان (يعاد) عام 1972 . أما الكتاب الثاني فقد صدر في أواخر العام نفسه بعنوان (باقية)، وجاء أخيراً الكتاب الثالث هذا الصيف بعنوان (يعاد الثانية). وقد ساق الكاتب الرواية بالكامل على هيئة رسائل قصيرة بعث بها إليه بطل الرواية سعيد أبو النحس المتشائل. ولا يشذ على ذلك سوى الفقرة الأخيرة التي تحمل هذا العنوان (للحقيقة والتاريخ)، حيث يؤكد الكاتب أن تلك الرسائل جاءت مدموغة جميعاً ببريد عكا، مما دفعه إلى البحث عن بطلها هناك، فاهتدى في مستشفى المجانين إلى اسم يثير الظن (سعدي نحاس). والكاتب يدعو القراء من ثم إلى متابعة البحث معه، مومئاً إلى ذلك من خلال سوق حكاية المجنون الذي دعا المحامي إلى البحث له عن كنز، فيما انصرف هو لدهن حائط المستشفى من دلو بلا قاع، فإذا لم نتعثر بأبي النحس مصادفة، فلن نقع له على أثر؟!

وتبدأ رسائل أبي النحس بالبحث عن أصل المشاكل، فينتهي إلى إدانة التبريرية الرائجة في أوساطنا، والمتسترة تارة بالقناعة، وأخرى بالمرونة والطواعية.. كل ذلك من خلال سخرية مريرة ونافذة تشكل إحدى الملامح الأساسية في العمل كله.

ومن هذا البحث قوله (والمتشائل هي نحت كلمتين اختلطتا على جميع أفراد عائلتنا منذ طلعتنا القبرصية الأولى.. وهاتان الكلمتان هما المتشائم والمتفائل. فدعينا بعائلة المتشائل. ويقال إن أول من أطلقها علينا هو تيمورلنك نفسه بعد مذبحة بغداد الثانية. وذلك لما وشوا بجدي الأكبر أبجر بن أبجر، وإنه وهو على متن فرسه خارج أسوار المدينة، التفت فشاهد ألسنة اللهب، فهتف (بغداد خراب بصرى).

إن حرص الكاتب على مد أبعاد كلامه وتعميمها باد من خلال هذه السطور، فعائلته ليست غير فلسطين، وغير الوطن العربي، حيث تشيع تلك الصفات السلبية، والتي توجزها قولة جدة أبي النحس (مليح إن صار هكذا وما صار غير شكل)، وهي اللازمة التي تتردد كلما حلت كارثة أعظم!

وهذا الحرص على التعميم وإقامة زواج ناجح بين الخاص والعام يستمر، ويتنامى في فصول الرواية التالية، مستعيناً بأدوات فنية عديدة في رأسها الأسطورة، والترميز، والحلم، وتوظيف التراث والتاريخ بشكل فني بديع، الأمر الذي وفر للرواية، بناءً متيناً شامخاً يحق لها أن تدلّ به.

في كل من شخصية يعاد الأولى، ومن بعدها باقية، ثم يعاد الثانية، مزيج من الأسطورة والواقع، من الحلم والحقيقة. فيعاد الأولى يلتقيها سعيد في عكا، وهو طالب في مدرستها الثانوية، وهي طالبة في مدرسة البنات العكية. كانا يترافقان في القطار من حيفا إلى عكا، ولما شاع القول عنهما، تصدى لهما مدير المدرسة الذي يغدو بعد قيام الدولة شيخ جامع الجزار. ذاك ما نأخذه من ذكر يعاد للمرة الأولى في الرواية في فصل (ورود ذكر يعاد لأول مرة) حيث تغيب من بعد، حتى الفصل السابع عشر تحت عنوان (هل كان سعيد هو رأس الحنش). فهنا تأتي يعاد وشقيقتها في سبت من أواخر 1948 في زيارة إلى سعيد، معاتبة لتسببه في كارثة والدها أثناء تطويق الناصرة من قبل جيش الاحتلال الاسرائيلي.

لقد اختير أبو يعاد وولده ضمن خمس مائة رجل على يد أحد العملاء الذي ستر رأسه بكيس خيش ذي ثلاثة ثقوب، وراح يستعرض الناس، ويختار ويقدم للحاكم العسكري. لكن سعيد ينكر الدعوى، وتبيت يعاد في غرفة من بيته ليلتها، وفي الصباح يداهمهم العسكر، ويقبضون على الفتاة وهي تخاطب سعيد (لا يهمك فإني عائدة).

وخلال تصوير ذلك لا يوفر الكاتب فرصة كي يؤكد أن يعاد الأولى هي مرحلة من تاريخ فلسطين. هي فلسطين النازحين أو اللاجئين. فلقد أبعدها الاسرائيليون، وراحوا من بعد يعدون سعيد الوعود عن طريق عميلهم يعقوب بإعادتها إليه إن عمل معهم ضد الشيوعيين في الانتخابات. ويعمل سعيد، وسوف يأتي الكلام على هذا الأمر مفصلاً. أما باقية الطنطورية، فهي مرحلة أخرى من التاريخ الفلسطيني، متقدمة على يعاد الأولى. ولقد التقاها سعيد على مصب نهر الزرقاء في أوائل الخمسينات بعد أن أتى الاسرائيليون على قريتها الطنطورة. وإذ يرغب بها يلوحون له عن طريق يعقوب نفسه، ومقابل الشرط السابق نفسه أيضاً. ويعمل سعيد، ويتزوج باقية، ويأتيهما ولاء الذي تنشئه أمه فدائياً، والذي يتابع الكاتب من خلال تقديمه محاولة (تعميم الرواية). فباقية تهتف (ولم أحمله جنيناً فقط، بل حملته سري، وحملته أملي). إنه الفدائي، سر فلسطين، وأملها، كما هو ابنها. وفي سر باقية وولاء من الأسطورة الشيء الكثير.

فباقية تحدث سعيد عن الصندوق الحديدي المليء بالذهب (ثروة العائلة)، والذي أخفاه الوالد لحاجة من يحتاج منهم. والصندوق في صخرة، والصخرة في كهف، ولكن سعي سعيد للظفر به يخيب، وهو غير الكفء لذلك. إنه يذهب بولاء إلى الشاطىء بحثاً عن الكنز، محدثاً ابنه عن السمكة الذهبية - وهي من الحكايا الأسطورية الوافرة في الرواية - ويقول: (إذا ثابرت على الفوضى، ولم تفش السر فسوف تجدها)، ولكن أين هو نفسه من هذا القول؟ أين هو من شرط المثابرة، ومن شرط السرية؟ وفيما بعد يشب ولاء، ويغوص مع أمه في البحر، يتحدان مع الطبيعة، ليشكلا المرحلة الثانية، بعد يعاد الأولى، في التاريخ الفلسطيني، وليمهدا للمرحلة الثالثة، مرحلة (يعاد الثانية).

يتوهم سعيد في يعاد الثانية حين يلقاها يعاد الأولى. لكنها في الواقع ابنتها التي وضعتها في الغربة بعد ترحيل الاسرائيليين لها. ولقد وضعت يعاد الأولى ولداً أسمته أيضاً سعيد، حفظاً لذكرى سعيد أبي النحس المتشائل. وها هنا، في هذا الاختلاط الذي يلتبس على القارىء، يحقق الكاتب بغيته من مزج جميع عناصر الرواية في لحظة من لحظاتها الأخيرة، أو في ذروة من ذراها قبيل النهاية.

ويكاد المرء يضيع بين يعاد الأولى، وباقية، ويعاد الثانية، وسعيد الشاب، وسعيد العجوز.. والحق أن مراحل التاريخ الفلسطيني ليست منقسمة على ذلك النحو الحاد. بل إن عناصره لا تزال خلال ربع قرن ومزيده تتفاعل وتتداخل على الرغم من التمايزات البائنة. ولا بد قبل الانتهاء من ملاحظة الجو الأسطوري والحلمي في الرواية من الإشارة إلى شخصية الرجل الكبير الذي يظل طوال الرواية بلا اسم ولا ملامح على الرغم من حضوره الاضطهادي المستمر. كذلك الإشارة إلى الحكايات الصغيرة الكثيرة التي ينثرها الكاتب هنا وهناك، كحكاية الفلاح وبدر الزمان وعلاء الدين، والاقتطاف النصي من ألف ليلة وليلة، وحكاية دخول الأمير موسى إلى مدينة النحاس المسحورة، وحكاية الساحر الهندي، والسمك الذي يتكلم العبرية والعربية.. إلخ.

وفي الحلم خاصة، لا بد من الانتباه إلى أحلام الخازوق - أو كوابيسه - في بداية الكتاب الثالث (يعاد الثانية) وفي نهايته. فسعيد يرى نفسه فوق خازوق، وهو الواقع المعاش في الأرض المحتلة ويرى:

يعاد الأولى تناديه إلى قبر الغربة - النزوح.

باقية تناديه إلى ابنه ولاء وإلى البحر - محاولات التمرد الأولى.

شيخ الفضائيين يناديه إلى السماء - الحل الغيبي الاتكالي العاجز.

شاب يتأبط جريدة، يناديه للعمل معه في الشارع، ويحمل الفأس وينهال على أصل الخازوق ضرباً. وإذ يتوهم سعيد الطيران في الفضاء واللحاق بشيخ الفضائيين، يكون الشاب قد قطع الخازوق، ونزل سعيد إلى الأرض، واجتمع شخوص الرواية كافة حوله، وبينهم أحد العمال اليهود الفقراء الذين كان سعيد قد التقاهم من قبل، وفي هذا إشارة واضحة إلى استمرار العمال اليهود الفقراء في المستقبل الفلسطيني، فالخلاص النهائي لن يكون إلا على يد العمال المناضلين، الفلسطينيين واليهود.

إن هذا الاستخدام للأسطورة والحلم، كما رأينا، ليس السمة الوحيدة في أسلوبه، أو في البناء الروائي الخاص الذي حققه. فلقد استطاع اميل حبيبي أن يجمع لأسلوبه من السمات المميزة ما يدفع إلى القول بأن الرواية الفلسطينية والعربية، تكتب للمرة الأولى على هذا النحو!

* * *

سنة من عمر الرواية في سورية

جيل الثورة/ كانون الثاني - يناير / 1975 - دمشق.

لا يزال الإنتاج الروائي السوري يشكو من الفقر العددي على الرغم من التحسن الطارىء في السنوات الأخيرة. ولئن كانت النوعية الروائية هي محط الاهتمام في النهاية، إلا أن علة الفقر تلك ظلت على الدوام من الخطورة بحيث لا يمكن التغاضي عنها، بينما يطوي القارىء أو الناقد ورقة أخرى من عمر هذا الفن. ولننظر كي

نتبين ذلك فيما يلي:
1974: من يحب الفقير لعبد العزيز هلال، الشيخ ومغارة الدم لنذير العظمة، قلوب على الأسلاك لعبد السلام العجيلي.

* الروايتان الأوليان أصدرهما اتحاد الكتاب العرب بدمشق، أما الأخيرة فقد أصدرتها المؤسسة الأهلية للنشر والتوزيع في بيروت، وهي نسخة جديدة من دار النهار.

وثمة رواية أخرى أصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق في طبعة جديدة وهي (سقوط الفرنك) لنسيب الاختيار، ضمن خطة لا تزال مبرراتها الكاملة موضع تساؤل، وهي التي تقتضي إعادة إصدار بعض الأعمال، وقد نفذ منها هذا العام أيضاً، طبع روية (صراخ في ليل طويل) لجبرا ابراهيم جبرا.

هذا من الناحية الشكلية، ولكن ثمة ما هو أهم.

فالروايات الثلاث المذكورة في البداية تتنطع من هذا الوجه أو ذاك إلى المشهد الطبقي في المجتمع العربي السوري. ومعانيها الطبقية من المواجهة والبروز بحيث أنها تفرض نفسها فرضاً، مهما كانت نية ومواقف المتصدي للكتابة عنها. ولقد استقطبت العاصمة ـ دمشق ـ أقلام الكتاب الثلاثة. ومن الطريف أن نلاحظ أنها قد استقطبت قلم حيدر حيدر أيضاً في رواية (الزمن الموحش) التي سبقت هذه الأعمال مباشرة.

ولكن بينما توجه عبد العزيز هلال ناحية كفرسوسة، وجاراه نذير العظمة في الكتابة عن الأحياء الفقيرة، ودمشق ـ الطبقة التحتية، توجه عبد السلام العجيلي ناحية دمشق البورجوازية، دمشق الطبقة الفوقية.

ونذير العظمة تناول الصراع القديم الجديد بين الخرافة والعلم، من خلال حي شعبي فقير ناء، جمع فيها الشيخ ـ الدين ـ والفتوة ـ بالتعبير المصري العامي ـ ومحاولات الخلاص.

أما عبد السلام العجيلي فقد فعل الكثير، في غير ذلك كله إذ عاد إلى فترة الوحدة السورية المصرية ليكتب عنها، وهي الفترة التي لا تزال غفلاً في الرواية السورية، على الرغم من كتابات أديب نحوي أو إشارات هاني الراهب في نهاية روايته (شرخ في تاريخ طويل)، أو رواية العجيلي الأخرى التي أنجزها بالاشتراك مع أنور قصيباتي وهي (ألوان الحب الثلاثة). وفي عودته، بدا العجيلي شديد الإخلاص وكبير الصدق في التعبير عن طبقته، فبذ فيما كتبه عن الطبقة الفوقية، ما حاول الكاتبان الآخران تقديمه عن الطبقة التحتية.

لقد جسد على نحو روائي تقليدي بارع تلك المرحلة التاريخية الهامة قومياً وطبقياً. وسعى إلى تقديم رؤاه المنحازة علانية، وبقوة، إلى فوق، بلا استحياء ولا ضعف، كما في انحياز سواه إلى تحت. وهكذا كتب عن تراجعات البورجوازية الكبرى إثر التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي خرجت بها تلك المرحلة التاريخية، كما كتب عن محاولة هذه الطبقة توريث فرعها الصاعد، البورجوازية الصغيرة، ولم يقصر أثناء ذلك في تناول أمراض المرحلة على نحو يذكر باستخدامها من قبل كثوب عثمان، على يد من انقض على الوحدة، فأعاد أبطاله وأبدوا في مواقف البعثيين والشيوعيين من الوحدة، وحاول تقديم صراع الأجيال وإحلاله محل الصراع الطبقي. كما قدمت الرواية كشفاً مفيداً جداً، في صراحته وصدقه، لعلاقات الطبقة الفوقية الميكافيلية وصراعاتها ونمو فرعها العقاري الاستثماري ومحاولتها تسخير الحكم لصالحها، وتسخير العلاقات النسائية والحب والجنس والشعر لتحقيق مآربها. وأخيراً في تقديم صورة شوهاء لليساريين والاشتراكيين من خلال نماذج مضطربة (ممدوح، ماجدة...).

إن عملية الصراع الطبقي في المجتمع السوري كما جاءت في الروايات الثلاث، يمكن رصدها خلال خمس عشرة سنة مضت، أي منذ قيام الوحدة السورية المصرية على هذه الشاكلة:

1 ـ عبد السلام العجيلي:

الطبقة البورجوازية الكبرى ذات الأصل الإقطاعي، والمتمكنة من اقتصاد البلد، والمتصدية لتحديثه في المشروع الهائل: مد تيلفريك من وسط العاصمة إلى قمة قاسيون بكل ما في هذه الكلمات من إيحاءات رمزية "تحديث البلد"، هذه الطبقة تصطدم رويداً رويداً بأجهزة دولة الوحدة التي أخذت تتجه منذ قيامها اتجاهات أخرى، هي اتجاهات الطبقة الصاعدة إذ ذاك، اتجاهات البورجوازية الصغيرة، والبيروقراطية. وهذا الصراع يصل إلى ذروته قبيل الانفصال (أيلول 1961)، مع بروز الطابع الطبقي الجديد للدولة. فها هنا ينسحب عبد المجيد بك صاحب مؤسسة آل عمران، ويهرب أمواله إلى الخارج، ولكنه يورث مخلفاته في البلد لابن أخيه طارق بك الذي انتهى به الأمر أخيراً إلى تصفية المؤسسة والعودة إلى القرية حيث كتب ذكرياته والرواية. وهكذا فقد انسحب، في ظل الأوضاع التي تلت الوحدة، الفرع الوريث من البورجوازية الكبيرة ذات الأصل الإقطاعي، وصار للدولة طابعها الطبقي الخاص والمتميز منذ مطلع الستينات.

2 ـ في هذه الفترة اللاحقة التي يقف العجيلي على أبوابها يضرب عبد العزيز هلال ونذير العظمة، كل على جهة، فيقدم العظمة لحظة من لحظات احتدام الصراع الطبقي بين الرجعية الدينية المتسلحة بالشعوذة والجهل والقوة (تعاون الشيخ وعصابة سعدو) ومحاولات الخروج على هذا الجو ومعرفة الحقيقة، وهي محاولة انتهى بها الكاتب إلى الإجهاض. فالحقيقة المنشودة اتخذت طابعاً ميتافيزيقياً، والصراع بين الإلحاد والإيمان تتوج بانتصار الصوفية، وفي هذا يكمن خطر تجربة الرواية الإنسانية المتلبسة بالإيمان.

3 ـ عبد العزيز هلال:

الفئات العقارية والتجارية من البورجوازية الصغيرة (القادمة من الريف، أو المرتبطة بجهاز الدولة)، تتمكن من إغراء الفقراء، وجذبهم إلى صفوفها ـ كما حدث بالنسبة لظفيرة في الرواية ـ أو تخريب حياتهم، كما حدث لحمدي في حياته الزوجية مع ظفيرة، وعلى يد التاجر الكبير منير بك.

إنه بحق تأريخ روائي للصراع الطبقي خلال ذروتي مرحلتين هامتين: ذروة الخمسينات وذروة الستينات: البورجوازية الكبيرة ذات الأصل الإقطاعي، والبورجوازية الصغيرة والرجعية الدينية ولكن، أي تاريخ هو، إضافة إلى ما رأيناه؟

* إنه فيلم تلفزيوني، أو سينمائي عربي خفيف لدى عبد العزيز هلال، وفي هذه الكلمات القليلة ما يوفر الخوض في دراسة المحاولة الروائية الفنية البسيطة في (من يحب الفقر).

* وإنه لمحاولة متواضعة جداً لإحياء الرواية الميتافيزيقية التي ازدهرت كما هو معروف بعد الحرب العالمية الثانية في فرنسا خاصة، وعرفت برواية المصير الإنساني، أو الرواية الفلسفية، والتي تتصل بها سلسلة من أعمال نجيب محفوظ ابتداء بأولاد حارتنا، ومروراً بـ(الشحاذ، الطريق...) ... تلك هي محاولة نذير العظمة.

* وإنه إحياء بكل ما تعنيه هذه الكلمة للرواية التقليدية على يد عبد السلام العجيلي الذي قدم من قبل رواية واحدة هي (باسمة بين الدموع) إذا استثنينا روايته المشتركة مع أنور قصيباتي.

وفي هذا الصدد تنبغي الإشارة إلى سمة هامة في كتابة العجيلي وهي اصطباغ القصة القصيرة لديه عموماً

بالصبغة الروائية، وسوق روايته المعنية هنا على هيئة ذكريات يسجلها طارق بك بعد عودته المخيبة إلى القرية، واندحار آل عمران، وزوال سلطة مؤسستهم وطبقتهم.

وطريقة الذكريات هذه بضمير المتكلم وفرت على الكاتب اصطناع أدنى ألوان التقنية الحديثة التي شهدتها الرواية العربية مؤخراً، وجعلته ينساق في أناة طوال عدة مئات من الصفحات، حسب الأسلوب الأثير والطبع الأليف، من وصف فوتوغرافي للشخصيات، واستطرادات كثيرة، ومواقف بوليسية ـ ورد لدى عبد العزيز هلال منها الكثير ـ ولغة ناصعة، وإشارات ثقافية، وأجواء سياحية ـ والعجيلي معروف ككاتب رحلات أيضاً ـ ولا يخرج عن ذلك سعي الكاتب من أجل الترميز، وتحميل مشروع مد التيلفريك معاني تحديث البلد وعصرنتها. فهو سعي لا يصل بحال إلى محاولات الترميز في الرواية الحديثة، أو في الرواية العربية المعاصرة، وأقربها إلينا الآن، رواية نذير العظمة نفسها.

ولكن ماذا عن (سقوط الفرنك)؟

إن الحديث عن أعمال قديمة كهذه، له مبرراته أيضاً في مثل هذا الموقف، ففيها من مؤهلات الاستمرارية، تاريخياً، وإنسانياً، وفنياً، وبالتالي من دواعي الكلام الشيء الكثير، ولكننا نتحدث عن الرواية السورية خلال عام مضى وحسب.

* * *

اميل حبيبي في الوقائع الغريبة

جيش الشعب 14 / 1 / 1975 ـ دمشق.

سبق أن تناولت في موضع آخر إحدى زوايا البناء الفني المتميز لرواية اميل حبيبي (الوقائع الغريبة) وهي زاوية الأسطورة والحلم والرمز، لكن استخدام التراث والتاريخ، وتناول حياة الفلسطينيين في السجن الإسرائيلي، وتلك الصورة المستقبلية بما فيها العمل الفدائي، ذلك كله قمين باستيقافنا من جديد، فلنتبين:

لقد حفلت الرواية بالهوامش والإشارات الثقافية والسياسية والتاريخية التي وظفت جميعاً في خدمة إلحاح الكاتب على الجوانب النضالية والعلمية. ولعل تعداد الأسماء التي استوقفته أن يوضح ذلك قليلاً: (بيبرس/ قطز/ أبو زيد الهلالي/ ابن جبير الكنانسي/ ابن رشد/ ابن الهيثم/ البيروني..) ومن خارج التاريخ العربي: بروتس، شكسبير، فولتير، وخاصة في قصة كنديد ـ أو التفاؤل، حيث يعقد الكاتب مقارنات طريفة بين ما ورد في كنديد من تعازي بنغلوس لنساء الآبار على ما فعله بهن عسكر البلغار، وبين انتقام الطيران الإسرائيلي الهمجي من المخيمات إثر عملية ميونيخ. كما يذكر الكاتب إحدى محاكمات 1922 القراقوشية للأطفال الفلسطينيين في ناتانيا. ويسترسل في هذه المقارنات طيلة فصل كامل عنوانه (الشبه الفريد بين كنديد وسعيد).

ويحرص الكاتب أثناء تعامله مع التاريخ العربي على مواطن الانتصارات والمواقع المصيرية، ومن ذلك (عين جالوت) التي حورها الإسرائيليون إلى عين حارود، (الاسم التوراتي الأصيل)، وتاريخ عكا زمن الغزو الصليبي الذي يستعرض في حوار بين سعيد أبي النحس ومعلمه في جامع الجزار، بشكل موجز، ولكنه بالغ الدلالة على

صمود فلسطين في وجه الغزاة، وعلى القرن بين الغزاة القدامى والغزاة الجدد. كما إن هذا التعامل مع التاريخ العربي يأتي ترجمة للنضال الفلسطيني من أجل ترسيخ الجذور أمام المحاولات الصهيونية في الطمس والتزوير، وخاصة على الجيل الفلسطيني الصاعد داخل الأرض المحتلة، وهي المحاولات التي ليس ما تذكره الرواية من تغيير الأسماء إلا أقل القليل منها (يحسن أن نذكر هنا ما كتبه هاني الراهب منذ فترة في جريدة الثورة عن بيت شآه أو بيسان). إن أبا النحس يردد في هذا الصدد قولة شكسبير الرائعة: وما يهم الاسم؟ ولا يقتصر الكاتب على التاريخ القديم. فهو كثير العودة إلى السنوات القليلة التي سبقت 1948 إذ يذكر إضرابات 1939 وجيش الإنقاذ، وأبو حنيك (غلوب باشا)، وبعض المعارك (المصرارة ـ القسطل..). كما يقف عند السنوات الأولى لقيام الكيان الإسرائيلي وقفات طويلة وعديدة، وخاصة تلك التواريخ التي تؤكد همجية وعنصرية الصهيونية. حتى إذا وصل إلى ما أعقب 1948 اتخذت الرواية مساراً خاصاً، طال فيه الوقوف عند أوضاع الفلسطينيين داخل الأرض المحتلة، وتعامل البعض مع النظام ومقاومة البعض الآخر له ـ مؤخراً بشكل خاص: الفدائيون ـ ويبدو هم الكاتب الكبير فيي الكتابة عن دور الشيوعيين وسط ذلك كله، ويكثر من الربط بين ما يلقاه الشعب الفلسطيني من ممارسات الاضطهاد في أجناب الحدود جميعاً.

ثمة بين الفلسطينيين من تعاون موهوماً مع النظام، وسعيد أبو النحس المتشائل نفسه من هذا الصنف. أما الآخرون الذين تقدمهم الرواية فمنهم: الوجهاء الذي يحبسون ولكن سهواً. وشيخ جامع الجزار الذي كان سابقاً مدير مدرسة عكا، والذي فصل بين سعيد ويعاد الأولى. إنه يتنطع لتبرير الغزو الصهيوني، ويميز بينه وبين ما عرفته فلسطين من غزو عبر التاريخ. وهناك الدكتور في جيش الإنقاذ الذي عاد بسعيد إلى إسرائيل من لبنان في البداية، وهو على صلة طيبة بجنود العدو. وإلى جانب أولاء جميعاً موظفو حيفا العرب الذين بنوا فيلات فيها، وتركوها إلى لبنان، ليبنوا فيلات أيضاً ويتركوها. أولاء هم المتعاملون مع النظام الإسرائيلي، وليس من العسير إطلاقاً الوقوع على ما يميزهم، فهم ليسوا من فقراء الفلسطينيين. إنهم الطبقة الفلسطينية الفوقية، مالكة النفوذ أو الثروة، والمستفيدة من الدولة. يقول سعيد "فليست الحاجة أم الاختراع فقط، بل أيضاً مصلحة كبار القوم، التي أرخصت أمهاتهم فقالوا: الذي يتزوج أمي هو عمي! ومن مصالحهم أيضاً أن يحولوا بين العامة والاتفاق على لغة مشتركة، حتى ولو كانت الاسبرنتون". أما سعيد نفسه، فقد وعده الإسرائيليون بواسطة يعقوب بإعادة يعاد الأولى، ثم بتزويجه من باقية، مقابل معاونتهم في مقاومة التغلغل الشيوعي في القرى العربية. والحق أن في شخصية سعيد كما خلقها الكاتب، الكثير من أبعاد شخصية الإنسان العادي، رجل الشارع، ببساطته وغبائه وشطارته وسذاجته. ولئن كان يمثل هذا الصنف من خادمي الدولة، فإن اميل حبيبي يسخر عن طريقه سخرية مريرة من خادمي الدولة، إذ يصور عاقبة الإفراط في الولاء فيما آل إليه أخيراً أمر سعيد: في غور بيسان، في سجن شطة. وهذا كلام يقود إلى التساؤل عن موقع الكاتب نفسه من اللعبة بكاملها ما دام يطرح هذا الطرح. فهل الأسلم مثلاً أن يفعل ما فعله (ولاء) من الانضمام إلى الفدائيين، أم ما فعله محمود درويش، أم ما يفعله اميل حبيبي وتوفيق زياد عضو الكنيست الإسرائيلي؟

إن سعيداً يتحدث عن عصره، عصر العربي في الأرض المحتلة فيقول "أبلغ عني أعجب ما وقع لإنسان منذ عصا موسى وقيامة عيسى وانتخاب زوج الليدي بيرد رئيساً على الولايات المتحدة" وزوج الليدي هذا هو الرئيس جونسون، (فالكاتب لا يغفل لحظة عن وحدة الجبهة الامبريالية الأمريكية مع الصهيونية). فالحياة العربية داخل

إسرائيل جحيم لا يطاق، ولكن سعيد ـ وهو يتحدث باسم الجميع هناك ـ تعوّد وألف وبسخريته السابقة كما رأينا يتابع تصوير الفلسطيني داخل الأرض المحتلة، فيفضح صفات عائلته:

(التشاؤل، مطلاقون، تقوس الظهور) ويهزأ بأفانين الهرب من الواقع التي يمارسها الفلسطينيون، تارة بالكتابة، وأخرى بالشعر، وثالثة بالحكمة ورابعة بتغيير الموقف، وسادسة بالتعلل بالشعب العليل... ولكنه لا ينسى من ناحية أخرى حقيقة أن العمال الفلسطينيين المستغلين داخل إسرائيل هم البناة الحقيقيون لما تدعيه إسرائيل من شواهد مدنية. ولا ينسى أفانين المقاومة التي يبديها بكل بساطة وصبر أبناء القرى العربية للكيان الإسرائيلي، حيث لا تجدي عقوبات الإبعاد، ولا الهدم والاستيلاء والسجن، بل تتحول جميعاً إلى مرسخات جديدة للجذور الفلسطينية. وليس في ذلك ما هو أروع من قرية السلكة التي يحيي أهلوها التقاليد العربية في إكرام الضيف والترحيب بالقادمين من (عند العرب)، فقد استطاع أولاء إيواء الضرير المبعد سنين طويلة، تزوج فيها وأنجب ثم مات، ولم يكشفه الإسرائيليون، على الرغم من المحاصرات العديدة والمداهمات مما عرف (بالطوق) الذي يقرنه الكاتب إلى طوق الانتصارات التي تزج الصحف العربية فيه عرب الأرض المحتلة، والفدائيين.

إن رؤية الكاتب لكافة جوانب الحياة الفلسطينية داخل الأرض المحتلة هي التي حمته من الانزلاق إلى تعذيب النفس وتحويل السخرية التي تطبع الرواية من أولها إلى آخرها إلى أداة في ذلك التعذيب. إنه منهمك بفضح الليبرالية الزائفة التي تدعيها الحكومة الإسرائيلية في معاملة عرب الأرض المحتلة، والعروبة الزائفة التي يدعيها من يضربون على الحد الآخر اللاجئين. ففي وجه العملة الأول شتائم وضرب للمطرودين من الأرض المحتلة، وفي وجه العملة الآخر الاستيلاء على أملاك المطرودين وترحيلهم بالقوة، وتحويل المدارس إلى مقر الحاكم العسكري مثلاً. وفي فصل كنديد، أثناء المقارنة بين أحوال الفلسطينيين وأحوال شعب بنغلوس، يذكر الكاتب أن الفلسطينيين واقعون بين النارين في الضفتين، ويستشهد بغزوة الفرسان لقرية برطعة (1950/11/21). كما يذكر في فصل (كيف سبقت العروبة الأصيلة بالتشمير عصر التشمير) استغلال العمال الفلسطينيين لبناء رغدان وبسمان، وهو أخيراً لا ينسى أيلول الأسود والدبابات في مخيم الوحدات. وبالمقابل، فمن يغفل عن حقيقة الزيف الإنساني والاشتراكي الإسرائيلي في الكيبوتس حيث يفك الطوق عن القرى المحاصرة نظراً لحاجة أهل الكيبوتس للأيدي العاملة العربية وفي تمثيلية الانتخابات، وما أدراك؟

إن المجتمع الإسرائيلي مجتمع عسكري مصطنع. فالعمال متوسطو العمر، لأن الشباب والشابات في الجيش، والعامل اليهودي يجهل العبرية، والمتعاونون من العرب مع النظام يراقبون أكثر من سواهم... إلى آخر هذه الصورة الدقيقة والحارة التي ينقلها عربي خبير بالأحوال من داخل الأرض المحتلة.

* * *

وبعد ، فما المستقبل الذي تقدمه هذه الرواية؟

اميل حبيبي شيوعي قديم كما هو معروف. والدولة وعملاؤها يقفان ضد الشيوعيين. فوزير الأقليات الإسرائيلي يعتبرهم أخطر طابور خامس في الدولة. وعلى الضفة الأخرى يعتبرون مارقين على العروبة ودينها. لكن الكاتب لا يترك فرصة كي يتحدث فيها عن نضالاتهم في الأرض المحتلة: أثناء تطويق الناصرة، في الانتخابات، التغلغل في القرى على الرغم من مقاومة السلطة ومنعهم من الدخول إلى القرى والاتصال بالفقراء،

صحفهم ونوابهم في الكنيست، ويصل الأمر بالكاتب أن يجعل الفدائي في سجن شطة يسأل أبا النحس في لقائهما الأول: شيوعي بالطبع؟ لكأن افتراضاً آخر لا يمكن أن يخطر على بال! هذا من جهة أولى، ومن جهة أخرى هناك الفدائيون.

لقد أراد أبو النحس أن ينشيء ابنه من باقية (ولاء) على ما نشأ، ولكن الولد تشبه بأمه وغدا فدائياً، واستطاع ـ لاحظ: الأسطورة والواقع ـ الحصول على الصندوق الحديدي ـ الكنز، مع رفاقه أعضاء الخلية السرية، وإقامة صلة مع الفدائيين في لبنان. ولقد أرادت السلطة لباقية وسعيد أن يذهبا إلى ولاء في الكهف كي يقنعاه بالاستسلام، ولكن ولاء رفض. وإثر حوار هام بينه وبين أمه لحقت به، وغاصا في البحر، واتحدا بالطبيعة.

يقدم الكاتب في نهاية الكتاب الثاني، ومن خلال الحوار بين باقية وولاء، كل ما لديه في العمل الفدائي ومهمة الجيل الفلسطيني المعاصر. يقول ولاء: "لست بمختبىء يا أماه.. إنما حملت السلاح لأنني مللت اختباءكم. تقول باقية: كهفك ضيق. مسدود كهفك. وسوف تختنق فيه." ولاء ينكر على أمه دعاوى الحذر والاحتراس والانتظار، وأمه تنكر عليه الابتسار وتعلل، باسم من ظل مقيماً في الأرض المحتلة "ليس في حياتنا ما يعيب حياتنا. فإذا استترنا فعلى أمل الخلاص استترنا. وإذا احترسنا فحرصاً عليكم..".

إن منطق باقية (دع الزمن يزمن)، فالطبيعة تكره الإجهاض. وإذ يجأر ولاء بالسؤال: إلام الانتظار؟ لا يكون لدى باقية غير جواب وحيد: العمل، التحمل. فلن يحسم الأمر جيل واحد. ولكن ولاء يرفض، فجياه يحمل الرشاش القديم الذي عثر عليه في الصندوق الحديدي. وفي النهاية تنحاز الأم إلى ابنها. هذا الانتصار للعمل الفدائي، بعد المماحكة الطويلة بين منطقه، ومنطق الزمن والتريث يجد مقومات عديدة له. فسعيد مثلاً أثناء لقائه مع الفدائي في سجن شطة، يسرف في رسم الصورة المضخمة للفدائي، فالفدائي ملك، والحراس الغلاظ هم حرس الشرف في بلاطه، وفرحة سعيد هائلة بالانتساب إليه.

وأثناء لقائه بيعاد على الطريق يعلن سعيد أن السنوات العشرين التي قضتها في الغربة، وقضاها هو في السجن الإسرائيلي الكبير، هي التي أنضجت زمن الفدائيين هذا. وهكذا، لم تضع الغربة، ولم يضع بقاء من بقي في الأرض المحتلة بعد كل نزوح!

هذا الانتصار للعمل الفدائي يقترن بإصرار الكاتب على أن لا عودة إلى الوراء، لا عودة إلى البداية. لأن القول بذلك يلغي التاريخ. ولا ريب أنها دعوى بالغة الأهمية، يرد فيها الكاتب على من يتخيلون مستقبل فلسطين كما كانت عام 1947 مثلاً. لقد عادت يعاد الثانية إلى سعيد، وتغيرت خلال عشرين سنة كثيراً، وهذا منطق التاريخ والعلم، لكن الإسرائيليين لم يتغيروا. تقول يعاد "إذا لم يتغيروا فهي مأساتهم" وهي عين مأساة من ينادي بالعودة الحرفية إلى البداية.

إن هذا الحد من الرواية قمين بإثارة مناقشات سياسية واسعة وهامة، وخاصة في مثل هذه المرحلة من تاريخ فلسطين، ومن التاريخ العربي عامة. والحق أنه ليس ثمة كما أشرنا في البداية في هذه الرواية ما هو غير جدير بإثارة النقاش السياسي، والأدبي، فهي تفتح صفحة جديدة في تاريخ الرواية الفلسطينية، وفي تاريخ الرواية العربية عموماً.

* * *

صنع الله ابراهيم:

من " تلك الرائحة " إلى " نجمة أغسطس "

جيل الثورة / شباط ـ فبراير / 1975 ـ دمشق.

في شباط سنة 1966 صدرت في القاهرة قصة (تلك الرائحة) لصنع الله ابراهيم، مع مقدمة ليوسف ادريس. وقد أثارت في وقت قصير زوبعة حولها، إذ منعتها الرقابة من التداول، وشنت الرجعية الأدبية خاصة حملة صليبية على القصة وصاحبها. وقد أعادت مجلة شعر البيروتية نشرها في العدد 39 ، السنة العاشرة، صيف 1968 وها نحن نعود إليها اليوم، وإن تكن عودة سريعة، كمقدمة ضرورية للتعامل مع رواية الكاتب الجديدة (نجمة أغسطس) التي صدرت منذ شهر في دمشق عن اتحاد الكتاب العرب.

لقد اعتمدت (تلك الرائحة) على الموازاة بين خطين في بنائها الفني. الأول يُعنى بالتدقيق المفرط في نقل مجريات حياة البطل، والثاني يستحضر ذكرياته. وقد ميز الكاتب بين الخطين عن طريق حصر الذكريات بين قوسين. والمعروف أن الكتّاب الذين يصطنعون هذا اللون من العمارة الروائية يعتمدون كثيراً التمييز الخارجي بين الخطين أو الخطوط، كأن يكون لون الطباعة وحجم الحرف في كل يختلف عن الآخر، أو أن يضع فاصلاً من الفراغات، أو السطور، كما فعل صنع الله في روايته الجديدة. وقد راجت هذه الحيل جميعاً بعد أن عرف الروائي العربي من هو فوكنر وجويس.. الخ، وبلغ الأمر مؤخراً عند بعض الكتاب حد المبالغة كما نجد في رباعية اسماعيل فهد اسماعيل.

أما قصة (تلك الرائحة) فقد جمعت إلى هذه الميزة الفنية التي كانت ذات أهمية أكبر منذ تسع سنوات، تجريح المواضعات التي اتفق الجمهور عليها مع الأدباء سراً، فلم يوفر مما ينعت بالكلمات البذيئة أو المناطق المحرمة في التصوير الأدبي - أو على الأقل غير المستحب تصويرها - من الحاجات الجسدية الجنسية أو الإفرازية. واستطاع صنع الله أن يضع القارىء في جو كابوسي من الاضطهاد السياسي، فالبطل متروك للتو من السجن، ولكن إلى الإقامة الجبرية التي جعلت من زيارة العسكري في مواعيد مقدسة للتوقيع على دفتر المشاهدة، بمثابة لازمة القصة. إن هذه العناصر التي جعلت من (تلك الرائحة) ما جعلت، قد استمرت صلبة وحية، واستفادت من فاصل الزمن الطويل، لتظهر من جديد في رواية (نجمة أغسطس) فكيف جاء ذلك؟

بطل الرواية الجديدة خارج من السجن أيضاً، ولكن إلى حرية أكبر من سلفه في القصة السابقة. فهو هنا يقوم برحلة اطلاعية إلى السد العالي وأبي سنبل. والبطلان يقدمان العملين بضمير المتكلم. وقد أهديت الرواية الجديدة إلى شهداء مطلع الستينات في مصر: شهدي عطية الشافعي الذي قضى تحت التعذيب في سجن الاسكندرية العسكري في 1960/6/15 وقد كان مفتشاً للغة الانكليزية، ورئيساً سابقاً لدار الأبحاث العلمية، ولمجلة الجماهير الأسبوعية، وكاتباً مرموقاً، وهو صاحب المؤلف الهام: تطور الحركة المصرية القومية 1882 - 1956 . ونحن نفصل في ذلك كي نوفر إشارة ضرورية لفهم الرواية وصاحبها، لأن تجربة صنع الله الكبرى في السياسة والسجن والحياة تتمحور حول تلك الفترة من تاريخ مصر حين قضى شهدي وسواه، وللمزيد من التفاصيل

الضرورية على كل حال تجدر مطالعة كتاب أنور عبد الملك الجديد (المجتمع المصري والجيش).

لقد قضى الكاتب في إنجاز روايته هذه فترة طويلة متقطعة، تنقل أثناءها كما يعلن بيانه الختامي في الرواية، بين القاهرة وبرلين وموسكو، واستند فيها خاصة على كتاب (إنسان السد العالي) الذي كان قد أنجزه مع كمال القلش ورؤوف مسعد في القاهرة سنة 1967 كما يستند إلى مجموعة من المراجع التاريخية (الفراعنة) والفنية (مايكل أنجلو) والعلمية، مما يجعل من الرواية، فضلاً عن كونها رحلة وتاريخاً لأهم مراحل السد: مرحلة تحويل النهر، بحثاً في الفن والتاريخ.

تستمر في (نجمة أغسطس) نزعة التدقيق في نقل المجريات اليومية للبطل، وهي التي قد تبدو للوهلة الأولى تفاصيل تافهة لا شأن لها، لكنها لا تلبث أن تتكاثف حتى تعطي لحياة البطل نكهة خاصة، وتجسد بالتالي تجربة حياتية هامة. وإلى جانب هذه النزعة تستمر عملية موازاة خطوط البناء الروائي التي تحدثنا عنها. ولكنّ الخطوط هنا تتعدد، فهي: يوميات الرحلة إلى السد وإلى أبي سنبل، من مايكل أنجلو، ذكريات السجن والاضطهاد السياسي في أواخر الخمسينات ومطلع السيتنات، التاريخ الفرعوني. وتلك هي الميزات الفنية القديمة التي تستمر بعد (تلك الرائحة) في (نجمة أغسطس). ولكن ثمة ما هو جديد وطارىء على أسلوب الكاتب. فالقسم الثاني من أقسام الرواية الثلاثة جاء مسبوكاً من أوله إلى آخره قطعة واحدة. لا علامات ترقيم ولا سواها من أي فاصل معهود بين الجمل أو اللقطات أو الأفكار. فعناصر القسم كلها تتداخل وتنصهر: وصف الآلات، وقائع العمل في السد، مضاجعة العاملة الروسية تانيا... وقد استطاع الكاتب أن يحقق بذلك تجربة جديدة في التعبير الروائي عربياً، وإن كانت الرواية الأوروبية قد سبقت - كما هو معروف - إلى ذلك بعدة عقود. وهذا القسم، هذا السبك، ليس إفادة الكاتب الوحيدة من تقنية الرواية الغربية. فالتصوير الفوتوغرافي المدقق للأشياء، وتقديمها مستقلة، هو مما عرف عن مجددي الرواية الفرنسية خاصة (غربيه ورفاقه) في وصف الأشياء، والتعامل مع شخصيتها المستقلة. وهذا العنصر الجديد لا نقع عليه في قصة الكاتب الأولى، وإن كان بدوره، وآثاره تتبدى في شكل آخر، هو النقل الدقيق للمجريات اليومية. وأخيراً فقد استخدم الكاتب وسيلة (الحلم) على نطاق واسع في هذه الرواية. ومما يحضر في الأحلام كثيراً: الأب، وهو أمر غني عن التعليق، بعد أن أشبع تفسيرات فرويدية وسواها.

إن صنع الله ابراهيم ليبدو، وقد جمع تلك العناصر الفنية الهامة، وحقق بها بناء روائياً متميزاً، يبدو كاتباً كبيراً، ولكنه في الوقت نفسه، لم يستطع أن يحل المعادلة الفنية الصعبة التي تناسب كتب الرحلات، والتحقيقات الصحافية. وهكذا انزلق في أكثر من موضع إلى الكتابة الصحافية (انظر خاصة ص 75/73، ص 86/ 87، ص 96)، كما استرسل في مسلسل الحكايات والفوازير، وخاصة في القسم الأخير أثناء الرحلة إلى أبي سنبل.

لقد قدم صنع الله ابراهيم في هذه الرواية عدداً من النماذج الهامة في مرحلة الستينات من تاريخ مصر، بل ومن التاريخ العربي عامة. فعدا عن البطل الصحافي الخارج من السجن، والذي يستمر في المواجهة الصلبة، نلتقي بصحافيين آخرين من كل لون. منهم المناضل الذي هان واشترته الحياة السهلة والسيارة والزوجة: (سعيد)، ومنهم من يماثل البطل نفسه في فهمه الثوري وموقفه الثوري (سامية). إن مجتمع بناء السد كان حقاً سانحة تاريخية لنخل الناس وفرزهم وكشفهم: العسكري الذي أحيل لعمل مدني، العمال الذين لا زالوا يقاسون من

ضنك العيش، الخبراء والعاملون الروس الذين يبدون شديدي التزمت والتحفظ، وخاصة فاليري، المندسون الذين هرعوا إلى الراتب الاستثنائي كي يعودوا إلى المدينة بعد حين... إلخ. وقد عرى الكاتب بجرأته المعهودة هؤلاء البشر جميعاً، العرب منهم والروس، فجاءت روايته بذلك كشفاً تاريخياً للمجتمع المصري في مرحلة بناء السد. وإذا كانت أنشودة الرواية هي في تمجيد الصلابة، والجهد الإنساني المبدع، في تمجيد السحر والفن (مايكل أنجلو وتماثيله، نحاتو تماثيل أبي سنبل)، فإنها تترك الباب مفتوحاً عليها من زاوية أخرى، خطرة، وخاصة حين تصل إلى تقديم رمسيس الثاني واستبداده وهزيمته، إذ ينضاف ذلك إلى جو الاضطهاد السياسي العام (المباحث في السد، والملاحقة ذات الطابع البوليسي السينمائي)، مما يقدم مسوغاً لمن شرعوا منذ عدة سنوات يضربون في خمسينات وستينات مصر، من أجل سبعيناتهم الرأسمالية، والأمريكية فيها. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، تلك الإشارات المبكرة للتشكيك في مشروع السد العالي بكامله (صفوت في حوار مع سامية مثلاً ص148)، وهو أمر كثر القول فيه مؤخراً لأغراض سياسية لا علمية، لا تخرج عما ذكرنا. ولكن هل يعني وجود هذه الزاوية الخطرة، أو ورود هذا الاحتمال، أن الرواية أخطأت حين فتحت الحساب كاملاً؟ ذلك ماننفيه البتة، لسبب بسيط، فقد كانت الرواية وهي تفتح هذا الحساب تغني كما أشرنا لإبداع الإنسان وصلابته، ولمستقبله الثوري، وهو ما يسحب محاولة من سيحاول استلال ورقة مشبوهة من هذه الرواية.

وبعد، فقد كتب صنع الله ابراهيم رواية مصر والسد العالي، ولكن رواية سوريا وسد الفرات لا تزال تنتظر.

* * *

جمال الغيطاني والزيني بركات

الثورة 1 / 3 / 1975 ـ دمشق.

سبق أن نشرت رواية (الزيني بركات)، موضوع الدراسة هنا، على حلقات في مجلة روز اليوسف المصرية. فأثارت إذ ذاك اهتماماً واسعاً انصب على أبرز سمتين فيها: أولاهما الطريقة الخاصة والمستحدثة التي كتب فيها الغيطاني، والثانية: التعامل مع الواقع من خلال التاريخ. ولكن ذلك الاهتمام لم يتجدد حتى في الحدود الدنيا، بعد إصدار الرواية في كتاب، فلِمَ؟

يتابع جمال الغيطاني منذ ظهور الرواية الأول تطوير طريقته. وقد أعاد تجربته مع التاريخ مراراً حتى غدا ذلك له علامة. إلا أن (الزيني) تمر اليوم مروراً هيناً، وهذا ما يبدو حتى الآن على الأقل، فهل تكون العلة في النشر المجزأ؟

إن هذه الطريقة من النشر هي الأكثر اعتماداً في أكثر البلدان اهتماماً بالكتب وشجونها: الاتحاد السوفياتي، ولقد توقفت عندها طويلاً ندوة المجلات التي شهدتها الطريقة السوفياتية في النشر. ولئن كانت بعض العوامل الجانبية تلعب دورها في هذه المسألة، في المجلات المصرية، إلا أنها تظل من الوسائل الناجعة في إيصال العمل إلى أوسع نطاق، وتوفير الجو الصحي لأن يأخذ مداه، ويتحدد بالتالي حجمه التقريبي، ومن هذا المنظور يكون نشر (الزيني...) سابقاً قد أفادها وصاحبها.

قد يقال إن المرحلة الحالية تجاوزت أبرز ما في الرواية وهو التاريخ لمقدمات الهزيمة. أو قد يقال إن الجو الأدبي

تجاوز أسلوب الغيطاني في هذا العمل المتميز. لكن كشف أوراق الرواية جميعاً يؤكد أنها لا زالت شديدة الاتصال بما نحياه، شأنها يوم ظهرت للمرة الأولى. وتقرير ذلك يقود إلى تحديد اعتلال النقد، والوضع الثقافي عموماً، كسبب كافٍ لبروز عمل جدير أو غير جدير في أوانه أو في غير أوانه، واختفاؤه من ثم أو إزاحته مؤقتاً، إلى آخر ما يزخر به الواقع العياني المريض لثقافتنا.

لقد عاد جمال الغيطاني إلى زمن الفساد المملوكي في مطلع القرن السادس عشر، وما قاد إليه ذلك الفساد من هزيمة أمام العثمانيين. وتعامل الكاتب مع تلك الفترة من تاريخنا من خلال المرحلة الحساسة المعاصرة التي أدت إلى هزيمة 1967 وأعقبتها، فوظف التاريخ من أجل الواقع المعاش، ولم يقصر في الإسقاطات المبررة فنياً وتاريخياً. ومنذ البداية نقرأ ما سجله الرحالة الإيطالي البندقي سكونتي جانتي: (أرى المدنية مريضاً يوشك على البكاء..). تلك هي القاهرة إبان الهزيمة. أعيانها ومشايخها ينقلون الأهل والثمين إلى منجاة في الريف، ومشاهد أخرى عاينها الرجل في أنحاء الوطن العربي: (نفس ما رأيته في طنجة، طابور رجال يعبرون أسوار المدينة البيضاء مشدودين إلى بعضهم برباط الهلاك الأبدي). فالأمر ليس وقفاً على مصر كما هو ليس وقفاً على تلك الأيام الصعبة الحالكة.

هل من الضروري استقراء رموز إنسانية محددة في الواقع، تفسر شخوص الرواية؟ إن ذلك يسير جداً. لكن ما هو أهم وأجدى تلك الدلالات والقوانين التاريخية، طالما أن التاريخ لا يعود إلى الوراء. والقراءة الحرفية المعاصرة له هي أبعد ما تكون عن فهمه علمياً وثورياً.

لقد أقام الكاتب الرواية على ستة سرادقات وفصول، تخللتها مقتطفات من رحلات الرحالة المذكور وعدة مفاصل - استراحات من نصوص التقارير المخابراتية والمراسيم السلطانية والنداءات. وعبر ذلك كله اعتمد السرد بالجمل القصيرة المتوترة، ودقق في الوصف وخاصة في تفاصيل الثياب والعادات والأسماء والألقاب وما شاكل مما يساعد في تجسيد الجو التاريخي المطلوب. بل إنه عمد إلى استخدام اللغة التي تعج بالأخطاء النحوية، إذ لا تخلو صفحة من ذلك، فلعله ابتغى وضع القارىء في جو أسلوب المرحلة أيضاً.

وقد ندر أن استعان الكاتب بالحوار أو المونولوج. أما بناء الرواية فهو يذكر دائماً ببناء (ثرثرة فوق النيل)، حيث ترك الغيطاني أناسه يتكلمون حول حدث بعينه، تارة من زوايا مختلفة وتارة في أزمان متفاوتة، وقد جمع الأمرين في أحيان أخرى. ويمكن للقارىء أن يتلمس النفس البوليسي في أماكن كثيرة، وخاصة في علاقة الزيني بكبير البصاصين. وهذه البوليسية تأتي منسجمة مع طبيعة النص والشخصيات، وخاصة الزيني و كبير البصاصين نفسيهما.

تبدأ الرواية بالمقتطف من رحلة فياسكونتي سنة 922 هـ. حين اختفى الزيني ولاحت تباشير الحرب. وتلك في الحقيقة نهاية الرواية. ويتلو المقتطف السرادق الأول الذي يعيدنا إلى سنة 913 هـ. عندما خُلعَ سلف الزيني، واختير هو لخلافته.

في البداية رفض الزيني المنصب معتذراً بعدم استطاعته السكوت على ظلم يحيق بإنسان. وأثار لغطاً حوله ثم عاد فرضي بعد أن تدخل الشيخ أبو السعود. وخطب في الجامع وأعلن برنامجه متابعاً مخالفة سابقيه في أساليب الحكم والتقرب من الشعب والخداع. إلا أنه يصطدم منذ البداية بعين الدولة الممسكة برقاب العباد: زكريا. ولا يلبث الزيني أن ينكشف رويداً عن وجه آخر لعجلة القمع والبيروقراطية المتفسخة. فالإصلاح من

قلب النظام الفاسد لا يجدي، على الرغم من المخادعة البارعة، سواء في تبديل الأساليب أو الرموز الإنسانية. وهكذا نسمع الزيني يقول لزكريا ذات يوم (أنا وأنت نشهر سيف العدالة، أنا وأنت نقيم الميزان صحيحاً لا يميل ولا يخل) ولسان زكريا يقول (كل منهما مخلوق لصاحبه).

لقد أزكمت رائحة الخطر أنف زكريا حين ظهر المحتسب الجديد، يبتدع ألواناً لا عهد له ولا للناس بها من قبل. ولذلك راسل الزيني مبكراً، ملمحاً إلى مسؤوليته وحده عن البصاصة وحماية السلطان والدولة. لكن الزيني كان قد شرع بتكوين جهازه الخاص، ولذلك راح زكريا يحرض الحاشية عليه، إلا أنه بعد تطور علاقتهما وانكشاف حقيقة الزيني، ينقلب زكريا حامياً له، وينقذه من الشنق بعدما شهر به الشيخ أبو السعود نفسه وحكم عليه السلطان بالشنق. والغيطاني يتغلغل ببراعة في دخيلة زكريا، كاشفاً بواطن هذه الشخصية النموذجية التي تقود آلة العسف والتجسس وتمثل جوهر البيروقراطية أياً كان رداؤها الخارجي: رشاوى ومؤامرات وفساد وإصلاحات وشعارات رنانة. فإذا ذكر الغيطاني من بطله شذوذه مع الصبي شعبان مولى السلطان نفسه، فإنه يفيض في أبوة هذا الرجل وذكر طفله الوحيد يسن.ثم يفصل صلته بالبصاصين في الدول المجاورة، وفي تاريخ البصاصة العالمي، ويصل في ذلك إلى أبعد مدى، حين يرسم بكاريكاتورية معجبة مؤتمراً دولياً للبصاصة دعا إله زكريا، وخطب فيه عن البصاص المستصنع والبصاص الأصلي، ونجاح بصاص مملكة الفرنجة الغربية في استخدام الأطفال، وكيفية مراقبة البصاص للبصاص الآخر (مسرحية الرحابنة: يعيش يعيش).

تقف الرواية عند هزيمة البلاد فاضحة أولى المحاولات الرسمية لتجاوز الهزيمة، إذ يسعى زكريا والزيني والشيخ أبو السعود إلى تشكيل منظمة سرية للمقاومة. لكن الجهاز الذي صنع الهزيمة لا يمكن أن يصنع النصر. وها هو الزيني يغدو محتسباً لدى الغزاة فماذا يكون مصير سعيد؟ ماذا يكون مصير البلاد في المرحلة القادمة؟ إن جواب الغيطاني مثبت في تلك العبارة التي نقرأ في الصفحة الأولى من روايته: كل أول وله آخر، وكل بداية ولها نهاية.

* * *

ريمارك : للحب وقت وللموت وقت

الثورة 9 / 3 / 1975 ـ دمشق.

كانت الحروب دائماً ـ الدولية المحدودة والعالمية، والأهلية ـ تربة خصيبة للأدب عامة والرواية خاصة. وإذا كان قد قيل ذات يوم إن أدب الحرب كله لا يمكنه تصوير مدلولها فإن أحداً في الوقت نفسه لا يمكن أن ينسى أعمال باسترناك، شولوخوف، همنغواي، مالرو، سارتر، ايهرنبورج، ريمارك.. وسواهم الكثيرون، عن مختلف الحروب التي شهدها عصرنا. وهي أعمال انتصبت في التاريخ الأدبي والإنساني شوامخ رائعة. وقديماً كان للحرب في أدبنا العربي ما كان، شعراً أو قصصاً شعبياً وملاحم.. ولكن الكلام عن ذلك كله في أدبنا العربي الحديث، وتحديداً في الرواية، كلام ذو أشجان.

ليست قليلة الحروب التي شهدها التاريخ العربي الحديث، وحتى الأمس القريب. من الحق أنها ليست حروباً عالمية، ولكنها رغم ذلك مفاصل حياتنا ومؤشرات مستقبلنا، فلماذا استمرت حتى اليوم أرضاً حراماً على روايتنا؟ أين الرواية ـ بل الروايات ـ التي قدمت للحرب أو قدمت ذكرياتها، خبراتها، عقابيلها؟ وهل يكفي في

الجواب أن نعدد مثلاً لحرب 1967 الكرنك أو حب تحت المطر وقبلهما ثرثرة فوق النيل، أم نعدد عودة الطائر إلى البحر والأبتر والأيام التالية... وجملة الروايات الباقية التي لا تكاد تبلغ ما ذكرنا عدداً، أو لا توازيه نوعاً، في الوطن الكبير، من أقصاه إلى أقصاه، وسواء اتصلت بالموضوع المعنيّ إلى هذا الحد أو ذاك؟

لسنا هنا في صدد تقديم إجابات محددة عن أسباب هذه الظاهرة، فذلك يستدعي البحث في الوضع التاريخي نفسه، في الحرب، في الوضع الأدبي. ولكننا في صدد طرح الأسئلة وإثارة المقدمات اللازمة للوقوع على الإجابات المحددة، سواء في إنجاز الروايات المنشودة أو الأبحاث المتعلقة بذلك، وهذا ما يساعد عليه الغوص في نموذج ممتاز من نصوص أدب الحرب - رواية الحرب - التي نفتقدها:

يمضي بنا ريمارك من الجبهة الحدودية إلى الجبهة الداخلية من خلال إجازة بطله جريبر وعلاقته بالبزابيت. وتتحول الرواية خلال عدة مئات من الصفحات إلى متابعة يومية لإجازة جريبر: في الأنقاض وبحثه عن والديه، في علاقته بالبزابيت التي يسعى الكاتب لإعطائها أكثر من بعد رمزي، في الحوارات السياسية التي تمتال لخطر المباشرة والخطابية ساعية للتغلب على عقدة عقد رواية الحرب، أعني موضوعها السياسي بالأصل، ومرحليته، ومنزلقات الصحافة والتحليل التي تحيق به.

وريمارك يرسم لوحات الحرب الكابوسية ببراعة، ويرصد التغيرات التي تحدثها الحرب بجريبر والبزابيت. وككاتب ألماني، يعير الشخصية اليهودية - ضحية النازية - في عمله اهتماماً كبيراً من خلال علاقة جريبر بأستاذه بولمان وباليهودي يوسف، ويسخر ريمارك من العنصرية ويقدم (بذور الوجودية) التي تلت الحرب من خلال بعض تصرفات بطله وأفكاره.

* * *

هل ينبغي أن نظل دهراً آخر نحاول استكشاف مثل هذه الروائع مما كتب عن الحروب من روايات وسواها؟ لا أحسب ذلك مقبولاً، وإن تكن النية طيبة في الإفادة، وفرش المقدمات أمام ما نعتزم إنجازه عربياً، عن الأدب والحرب، عن الرواية والحرب.

* * *

الرواية السياسية - 1

الثورة 22 / 3 / 1975 ـ دمشق.

إلى أي مدى تغلغل الوعي السياسي في الشخصية العربية وغدت الممارسة السياسية - في السنوات الأخيرة خاصة - الطابع الملازم له؟ إن الوقوع على جواب كاف يوفر مشقة تفسير ظاهرة إقبال الروائي العربي على معطيات الحياة السياسية في المرحلة الراهنة، حيث كثرت الروايات التي تصور الحياة الحزبية للأفراد أو المنظمات أو التي تتعرض لعذابات العربي في السجون والملاحقات وأقبية التحقيق وباقي أشكال الاضطهاد والتسلط القمعي. كذلك هي الروايات التي ترصد خيبات المناضل العربي وممارساته السياسية ذات الطابع البورجوازي الصغير في الغالب، إلى آخر ما هنالك من هموم روائية اجتمع عليها أخيراً مصطلح (الرواية السياسية)، حتى غدا اللون الراهن الصارخ في الرواية العربية.

ولقد بدأت الظاهرة في عدد قليل ومتباعد من الروايات السورية والمصرية، ثم لم تلبث أن تركزت في العراق، وهو ما نراه حتى اليوم على الأقل. ولكن أياً تكن الحال، فلا بد من البحث عما إذا كان هذا اللون عارضاً في تاريخ الأدب العربي الحديث، ورهين الواقع السياسي الساخن في بلادنا، وكذلك لا بد من البحث في قيمته الفنية، وبالتالي في الدور الذي يمكن أن يلعبه في الحياة الأدبية، فضلاً عن الحياة السياسية.

لقد قدم نجيب محفوظ في أعقاب هزيمة 1967 رواية (حب تحت المطر) ورواية (الكرنك)، وكتب جمال الغيطاني (الزيني بركات). وفي القطر السوري ظهرت (الأيام التالية) لنصر شمالي، و(الزمن الموحش) لحيدر حيدر، و(قلوب على الأسلاك) لعبد السلام العجيلي. ومن أحدث الأعمال رواية صنع الله ابراهيم التي صدرت في دمشق عن اتحاد الكتاب العرب، وهي (نجمة أغسطس)، ورواية مصلح سالم (من يصنع الأقدار). والتعداد الذي يقتضي الحصر يطول، إلا أن ذلك كله لا يكاد يقارن بالسيل الذي تفجر في بغداد، مما يجعل كلمة عزيز السيد جاسم التي ذيلت بها رواية الوشم لعبد الرحمن الربيعي غير صحيحة، إذ حكم بقصور الرواية العراقية في التصدي للواقع العراقي في العقد الأخير، وهو الواقع السياسي اللاهب. فلقد كتب الربيعي نفسه فيما بعد روايته السياسية الثانية (الأنهار)، وكتب آخرون قبله أو بعده عن المشكلة الكردية (برهان الخطيب: شقة في شارع أبي نواس)، وعن علاقة المناضلين اقتتالاً أو التحاماً، وبالتالي علاقة القوى التقدمية، كما كتب عن أهوال السجن والاضطهاد (فاضل العزاوي: القلعة الخامسة)، بل إن عزيز السيد جاسم نفسه، حاول أن يكتب ذلك كله في روايته (المناضل).

هكذا نجد أن تعامل الروائي مع الواقع يتجاوز كل حساسية الطابع المرحلي الذي يهاجم العمل الروائي عامة، حين يختصر الزمن، ويلتحم بالواقع المعاش، ويتنكب قليلاً أو كثيراً لدعوى اختمار التجربة والفاصل التاريخي الواجب في الرواية، خلافاً لكافة الأجناس الأدبية الأخرى. ولعل من المفيد أن نشير إلى السهولة التي قُبل معها القول بالمسرح السياسي والشعر السياسي، مقابل الصعوبة التي يواجهها القول بالرواية السياسية. ولئن ظهر اللون بادىء الأمر عارضاً أو خفيفاً فإنه يزداد رسوخاً، وتتضاعف قيمته من حيث شهاداته على المرحلة، التي ليست معزولة بحال من الأحوال عن المستقبل القريب أو البعيد لنضالات بلادنا. فمسائل أنظمة الحكم العربية، والأحزاب، وفلسطين.. وسوى ذلك من قضايا الثورة العربية التي ترجمتها الروايات السياسية مؤخراً، ليست بالأمر المرحلي الذي قد تنطوي صفحته في غضون سنة أو سنوات. إنه مسألة تاريخية: اليوم في مرحلة إنجازها، وغداً بعد أن يتم ذلك.

من ناحية أخرى نجد أن أغلب الكتّاب الذين قدموا الأعمال السابقة نأوا عن مزالق المواضيع كالتقريرية والمباشرة والسردية والطابع الصحافي. بل إن عدداً غير قليل منهم قد وازى بين حساسية وحرارة الهموم وبين التجربة الفنية على نحو رائع، كما فعل عبد الرحمن مجيد الربيعي في استخدامه للخطوط المتوازية، أو المونولوج، أو اللغة الشفافة التي غدت على يد حيدر حيدر في روايته المذكورة هماً قائماً بذاته، يبدي ويعيد فيه، حتى يحقق الإنجاز اللغوي الكبير الذي يشغله منذ بداياته الأولى. ولقد وصل اهتمام كتّاب الرواية السياسية بالعمارة الروائية حد المبالغة على يد اسماعيل فهد اسماعيل في رباعيته المعروفة. بينما شكت على يد آخرين، منهم الكبار كنجيب محفوظ في روايتيه المذكورتين، ومنهم من دخل عالم الرواية متأخراً كمصلح سالم الذي امتزج لديه الطابع الوثائقي بالتاريخي بالصحافي.

إنه لون طارىء وصارخ حقاً في الرواية العربية المعاصرة، يمدها بنسغ جديد، ويرود لها دورباً جديدة، ويضاعف من أهميتها الأدبية والسياسية. ولقد سعى بعض الذين تؤذيهم - لا أقول لا يروق لهم - السياسة في الأدب، كيما يشنعوا على القول بالرواية السياسية، متذرعين بدعوى الطابع السياسي لكل إنجاز فني أو أدبي. وهي دعوى لا تنفي الظاهرة المتنامية سنة بعد سنة في الرواية العربية، ولا تلغي معطياتها التي رأينا حتى الآن، وأما الحكم فيما سيأتي فهو قول آخر، ونعود إلى الأسئلة التي تصدر بها الكلام.

* * *

توفيق فياض والرواية التسجيلية

الثورة 29 / 3 / 1975 - دمشق.

إذا كانت (فلسطين) قد أثرت الأدب العربي عامة خلال ربع القرن الأخير، فإن ذلك الإثراء ظل محدوداً في الرواية خلال الخمسينات وأغلب الستينات. ويرجو المرء أن يكون الأمر قد تبدل، كما توحي السنوات الأخيرة التي أخذت تشهد ولادة أعمال روائية هامة وغير قليلة، تحت فعل القضية الفلسطينية. وهذا النتاج كثير التنوع، فثمة ما اتسم بالنفس الملحمي كرواية اميل حبيبي الجديدة (الوقائع الغريبة...) ورواية رشاد أبو شاور الأولى (أيام الحب والموت)، ومنه ما توجه نحو التسجيلية (توفيق فياض في روايته المعنية هنا: المجموعة 787) ومنه ما جسد قمة ما بلغته الرواية العربية من تحديث في البناء والأسلوب، والتحام بالواقع كما ظهر على يد غسان كنفاني في جملة أعماله الروائية العظيمة والخالدة.

وبصدد رواية توفيق فياض خاصة، نلاحظ أنّ اهتماماً متزايداً يبرز في الوطن العربي بالفنون التسجيلية، وعلى رأسها السينما. أما في الرواية فما زال هذا الميدان بكراً على الرغم من توفر المادة المغرية سواء في الحروب العربية الإسرائيلية المتتالية، أم الممارسات الكفاحية التي خاضتها وتخوضها المقاومة الفلسطينية التي كتب توفيق فياض عن إحدى مجموعاتها الفدائية العاملة داخل الأرض المحتلة.

لقد قضى الكاتب عدة سنوات داخل السجون الإسرائيلية، حيث التقى بالفدائي فوزي نمر الذي كان (شيخ الشباب) في خان يونس واللد، كما يذكر توفيق فياض في إحدى مقابلاته الصحفية (الكثيرة). وكانت لقاءات الرجلين تتم أثناء فترة التنزه في باحة السجن، ثم تطورت عبر المدة التي قضياها معاً حتى أفرج عن توفيق فياض أثناء تبادل الأسرى الذي جرى بين مصر وإسرائيل في أعقاب حرب تشرين 1973 .

ويروي الكاتب أنه سجل المادة التي قصها عليه فوزي ورفاقه الآخرون في المجموعة (787) الذين كانوا في السجن أيضاً، سجلها على ورق السجائر، وهرّبها إلى الخارج، ثم أعاد كتابتها، ورواها باسم قائد المجموعة فوزي نمر الذي حكمت عليه المحكمة الإسرائيلية بالسجن المؤبد. وقد استطاع توفيق فياض أن يوفر عنصر التشويق والمفاجآت الذي وسم الرواية بميسم بوليسي يجد مبرره في طبيعة المادة المستمدة من الحياة العربية داخل الأرض المحتلة، والتي نجد طرفاً آخر من أطرافها العديدة الملغزة في رواية اميل حبيبي (الوقائع الغريبة). إنها الحياة التي تمتزج فيها المراقبة بالملاحقة السرية والتجسس حتى لتغدو نموذجاً كابوسياً حقاً. إلا أن سائر عناصر العمل الروائي الأخرى المتعارف عليها في فن الرواية، تنزل في رواية توفيق منزلة دنيا، سواء في البناء الذي تخلخله الاستباقات،

أم في الأسلوب الذي اتخذ طابعاً صحفياً. ولعل ذلك أن يكون لأحد سببين: الأول طبيعة المادة التي جعلت الكاتب يبالغ في الاعتماد عليها لتوفير العناء الفني، والثاني كون الرواية العمل التسجيلي الأول له شخصياً، وأحد الأعمال التسجيلية النزرة في الأدب العربي، مما يفقده ميزة الاستناد على تقاليد معينة، ويضاعف من مشقة الوقوع على تقاليد جديدة.

إن ما يسوقنا إلى هذا الكلام هو الاحتراز المبكر على عدم جعل (التسجيلية) مبرراً لإفقاد الرواية مقومات حياتها وتحويلها إلى شكل ما - ليس الشكل الأفضل - من أشكال التاريخ أو السير أو الوثائق. ولقد سبق لتوفيق فياض أن كتب في الرواية منذ سنة 1964 حين قدم (المشوهون)، وهو بالتالي ليس غريباً على هذا الفن. ومن ناحية أخرى فهو قد دلل منذ تلك الرواية، وفي مسرحيته (بيت الجنون) التي أعقبت روايته الأخيرة، على الفردية البارزة التي يتسم بها أبطاله، والتي تفقر ما تتطلبه نوعية ممارساتها النضالية (الفدائية) من (جماعية)، أين منها قوله مثلاً في المسرحية المذكورة:

(سأتحداكم جميعاً - سأقاتلكم جميعاً - جميعاً - وحدي - وحدي).

وهو قول يكاد ينطق به فوزي نمر في كل سطر من الرواية على الرغم من كونه (يذوب) مع رفاقه في بوتقة المجموعة (787) الفدائية.

وأخيراً، فإذا كانت رواية فياض التسجيلية قد تصدرت بالسؤال الأكبر (ما مصير الشعب الفلسطيني)؟ فإنها من خلال ممارسات أبطالها في قلب الأرض المحتلة تقدم الجواب الأكبر على هذا السؤال، كما يقدمه أبطال المجموعات الأخرى، في الداخل والخارج.

* * *

وحدة 1958 والرواية في سورية

الثورة 12 / 4 / 1975 ـ دمشق.

التفتت الرواية مبكرة إلى الوحدة السورية المصرية 1958 - 1961 لتمتح منها وتكتب عنها. وفي رأس البدايات تأتي كتابة سهيل ادريس وأديب نحوي (خاصة في: جومبي). وتتصف تلك البداية بغلبة الانفعال على التجربة الروائية، وافتقارها بالتالي إلى عوامل النضج الأخرى الكثيرة. فلقد كان الجرح لا يزال طرياً، وسيطرة الأحلام طاغية، سواء بتحققها سنة 1958 أو الفجيعة بها سنة 1961 إثر قيام الحركة الانفصالية والرجعية في سورية.

ولقد أعقب تلك البدايات المبكرة والواعدة والانفعالية، فترة طويلة نسبياً من الصمت حتى جاءت رواية هاني الراهب (شرخ في تاريخ طويل) سنة 1970 وأفردت في نهايتها تلك الصفحات الوجيزة في كلماتها، الكبيرة في دلالتها، إذ ألقت قبل اختتام الرواية أشعة جديدة على الصفحات الثلاثمائة ونيف التي سبقتها، راصدة شرخ التاريخ، والإنسان العربي. وطرحت، كمحاولة لتجاوزه، وبناء صرح عربي سليم، البدء بالخلية الوحدوية الأولى: الرجل والمرأة، وهو طرح مقلوب على رأسه، يبدأ بحل المعادلة عكسياً: من الفرد إلى المجتمع، ويتصور أن الوحدة العربية سوف تأتي (معافاة) حين نتمكن من بناء الخلايا الفردية الأساسية ومن إقامة علاقات صحية بين الرجل والمرأة في بلادنا. ولقد انعكس خلل هذا الطرح في تكوين وممارسات شخصياته الوجودية،

والتي اتشح بعضها على استحياء بوشاح الماركسية، بينما نزع أكثرها قومية ووحدوية (أبو خالد الانقلابي) نزعة سلفية مغرقة.

وتلت بشهور رواية هاني الراهب الأخيرة، رواية فارس زرزور (اللا اجتماعيون)، الذي قدم عملاً آخر تماماً. فهو لم يترك للعاطفة الوحدوية أن تغرقه كما فعلت بسهيل ادريس أو أديب نحوي، ولم يشتط بهذه العاطفة بعيداً عن التجربة الواقعية والأرضية التاريخية نحو تجريدات نظرية (وجودية ـ ماركسية ـ فرويدية) كما فعل هاني الراهب، بل انبرى زرزور يكتب عن عثرات السنوات الثلاث، واضعاً اليد على الجرح، مصوراً اللغط الذي كان قبل الوحدة، وخليط الأفكار القومية والدينية والاشتراكية، في الجامعة العربية وفي سواها، ومنتقلاً بعدئذ إلى ممارسات السنوات الثلاث، مركزاً من خلال مجريات حياة بطله (خالد جعفر) على ما أفزع مواجهة الكثيرين، خوفاً من الواقع وهرباً مما تستدعيه الصراحة معه، وتعللاً بعدم الوقوع في حبائل الانفصاليين الذين جعلوا من الأخطاء (الاضطهاد ـ فقدان الأمانة...) قميص عثمان بحق.

إن أبطال فارس زرزور يكثرون من الحديث عن المبادىء الثلاثة عشرة وعن الطريق الديمقراطي إلى الوحدة (مثلاً: شاكر ص252)، لكنهم ينتهون جميعاً إلى يأس قاتل من التجربة، خاصة بعد أن نقل خالد جعفر إلى الإقليم الجنوبي (معسكر مصطفى كامل) وزج بالسجن. وهذا اليأس ليس سقطة الرواية التاريخية الوحيدة في تجسيد وحدة عام 1958 روائياً، فهناك ما هو أكبر.

تجعل الرواية من (فؤاد) الإقطاعي انتماء وأيديولوجية: وحدوياً، وتجعل من خالد العلي الذي ليس له على حكم الوحدة غير مأخذ الإصلاح الزراعي: وحدوياً... وهكذا فالوحدويون هم الرجعيون والإقطاعيون. وهذا الكلام صحيح في إحدى زواياه فقط، حين حاولت الطبقات الفوقية ركوب الموجة الجماهيرية الوحدوية لتحقيق مصالحها ولكنها لم تلبث أن نكصت حين رأت الخطر يأتيها من حيث احتسبت الخير العميم، وبدأت مصالحها الاقتصادية تتهدد. عندئذ، وكما هو معروف تاريخياً، صنعت تلك الطبقات الحركة الانفصالية.

من ناحية أخرى تأتي إدانة الرواية لكافة عناصر السلطة مجحفة في تعميمها، وخاصة في السنة الأولى، حين كانت ممارسات العديدين منهم تنطلق من الحرص على التجربة، وإن كان لتزوير هذا الانطلاق، تزوير الوعي بالأحرى، حديث آخر.

إن ماكتبه فارس زرزور يمتاز كما رأينا عن الكتابات السابقة، وكذلك اللاحقة، وأعني تحديداً رواية عبد السلام العجيلي الجديدة (قلوب على الأسلاك). فهذه الرواية هي أكثر الروايات العربية التي تعاملت مع وحدة 1958 جدية وخطراً. وهي إذ ترصد مجريات مشروع مد تيلفريك بين قمة قاسيون وقاع دمشق، إنما ترصد أحد مشاريع تحديث البلد في عهد الوحدة، وهو المشروع الذي تنهض به مؤسسة آل عمران التي تمثل بامتداداتها الريفية والمدنية قمة الهرم الطبقي آنئذ، في جذره الإقطاعي الريفي، حيث تقيم أرومة آل عمران، وفي بعده المدني العقاري الاستثماري، ذي الصلة الوثقى بالحكم، بالغرب، بالأقطار العربية.. إلخ.

إن مشروع التيلفريك ـ هذه السيمفونية الكاملة على حد تعبير هدى ـ يعني تحديث البلد على النموذج الأوربي الأمريكي، كما يرسم عبد المجيد بك صاحب المؤسسة ومديرها. والمهتمون بالمشروع عموماً هم "طبقة أفرادها أقوى المواطنين في هذا البلد" كما يقول عبد المجيد نفسه. وهكذا فإن المواقف المتخذة من المشروع، وصراعاتها، تقدم لنا بصورة فنية بارعة التاريخ والرمز.

إن آل عمران ـ المؤسسة ـ الطبقة لا تلبث أن تصطدم بهيمنة طبقية أخرى على مؤسسات الدولة، مما يعمق الهوة بينها وبين الحكم. والأمر ليس وقفاً على القطر السوري. ومع تطور الاصطدام يوقف عبد المجيد بك المشروع، ويهيء ابن أخيه طارق بك، بطل الرواية الحقيقي، لوراثته، حيث يتابع عن طريق الفرع الغض والطالع من آل عمران، حياته.

تحفل الرواية بالمحاكمات الانفصالية التي سميناها في بداية هذا الكلام (قميص عثمان) فتشير مراراً إلى سيطرة الجنوب على الشمال. وتغمز من عبد الناصر، وتدين الرشاوي والاضطهاد، ولا تنسى الأساتذة المصريين الذين يدرسون في الإقليم الشمالي (أحاديث مقهى البرازيل، نقاشات خمارة حبيب في باب توما)، ونستمع فيها إلى حملات أبطالها جميعاً (فؤاد، زين العابدين، ممدوح، قاسم، عمر، زهير، زاهد، وطارق أيضاً) على الشيوعيين والبعثيين، والمحاضرات السياسية عن علة الابتسار والعجلة في وضع الوحدة، وسوق الشعب للحكام في سوريا والعكس في مصر... إلى آخر ما يكرس في النهاية وجهة نظر متكاملة ومعروفة، تعلن نفسها نقيضاً لما قدم زرزور ومن سبقوه، على الرغم من التوهّم بوجود بعض المفاصل المشتركة في إدانة الأخطاء. ويأتي إعلان رواية العجيلي أكثر وضوحاً وقوة كما ذكرت، خاصة أنه يقدم ذلك كله بمهارة فنية مشهود له بها، أين منها الفصول السردية والتقريرية الكثيرة والطويلة في رواية (اللااجتماعيون)، (انظر خاصة الفصل السابع ـ الفصل التاسع).

تقرأ مؤسسة آل عمران في المستقبل الدمار الآتي. لذلك يحتال للنجاة عبد المجيد بك فيهرّب أمواله وينجو بهدى وبجلده، ويهاجر ساعياً في الوقت نفسه إلى تكريس خلفه طارق. أما الروايات الأخرى فلا تقرأ فيها، على خلاف ما بينها، هذا المستقبل. ومن الحق أن الفجيعة بالممارسات طيلة السنوات الثلاث المأساوية في 28 أيلول 1961 قد جعلت تلك الروايات ترشح بالأسى، فغدا فيها النقد الذاتي على نحو يذكر بما أعقب في الأدب هزيمة حزيران 1967 ، إلا أن التوجه العام ظل على الرغم من ذلك، لدى هاني الراهب وفارس زرزور خاصة، ولدى سواهم، بعيداً عن دمار السفينة في رواية العجيلي. وعلى كل حال، فإن هذه الأعمال جميعاً لا تقدم للقارىء العربي الرواية التي تقف موازية بقامتها ما لتلك التجربة الوحدوية في النفس العربية، والتاريخ العربي.

* * *

عبد الرحمن منيف في شرق المتوسط

الثورة 27 / 4 / 1975 ـ دمشق.

يضيف عبد الرحمن منيف في روايته الجديدة (شرق المتوسط) أثراً آخر إلى (أدب السجون) المتمثل بصورة متميزة خلال السنوات الأخيرة في عدد من الروايات التي تتناول السجن، وما يتصل به في الوضع العربي من اضطهاد ومقاومة (القلعة الخامسة، العين ذات الجفن الحديدية، الأقدام العارية) فماذا حقق منيف في عمله جديد؟

"يبدو لي الأمر في غاية البساطة، ليس مطلوباً كتابة قصة. لا إن الأحداث التي رأيتها بأي طريقة سجلت، تكفي لأن تكون شهادة إدانة بالموت على هؤلاء القتلة" ذلك ما يقوله رجب اسماعيل، بطل الرواية، وهو في

فرنسا، بعد خروجه من السجن، وقد بدأ يفكر في كتابة رواية تقدم سنواته الخمس التي عاشها خلف القضبان، كما تقدم معاناة رفاقه السابقين والذين استمروا بعده. وهذا القول يشير إلى إحدى أهم ميزات روايات السجون من حيث اعتمادها على حدث فريد، ذي تأثير مسبق في القارىء، والقارىء بالعربية خاصة، ولكنه يضع أمام الرواية ـ رواية منيف أو من سبقه إلى هذا الميدان ـ السؤال المحرج التالي: هل نكتب (شهادة) إدانة أم (رواية)؟

يقول رجب أيضاً في هذا المعرض: "ولذلك فكرت بتلك الطريقة المجنونة، أن يتكلم عدد من الناس في وقت واحد، وبأصوات مختلفة، وبعد أن يتكلموا دون رابط، دون نظام، ليكن أي شيء. هل ما قالوه رواية أم هذيان؟ لا يهم.." ورجب بهذا الكلام ينظّر أو بالعكس ـ لما كتبه عبد الرحمن منيف في (شرق المتوسط).

لقد كتب رجب من باريس إلى أخته أنيسة، وزوجها حامد وابنها الطفل عادل كي يكتبوا له ما يعن لهم عن موضوع التعذيب، عازماً أن يجمع ما يكتبه إلى ما سوف يكتبونه ليصنع بالتالي من الجميع رواية التعذيب الجماعية. ولكنه ينكص عن عزمه، بينما يتابع عبد الرحمن منيف حتى تأتي شرق (المتوسط) مبنية من الفصول التي يرويها رجب، والفصول التي ترويها أنيسة بالتناوب، مذكرة بميرامار نجيب محفوظ، والسلسلة التي سبقتها أو لحقتها، في توزيع محاور الرواية على هذا العدد أو ذاك من شخصياتها. وجاء بالتالي طموح الكاتب الذي تترجمه كتابات بطله، متواضعاً في تجديد الشكل: رواية، شهادة إدانة، هذيان.. إلى آخر كلمات رجب.

وعبد الرحمن منيف يعتمد على (السفر) باستمرار، كجو عام لكتابته الروائية. هذا ما رأيناه في (الأشجار واغتيال مرزوق) حيث القطار، وما نراه هنا حيث الباخرة أشيلوس. فرجب يغادر البلاد للاستشفاء بعيد خروجه من السجن. وعلى سطح الباخرة تبدأ الرواية الاستذكار من القريب إلى البعيد، وتختلط الذكريات القصيرة المتناثرة بالحكايا الطويلة، حتى تتحقق تغطية كاملة لتجربة رجب: قبل السجن، السجن، السقوط، الخروج، الاستطباب في الخارج، العودة، الموت. لقد نشأ رجب يتيم الأب، واتصل بالكتب والمظاهرات مبكراً فبدأت رحلة الخطر كما تعبر أنيسة، شقيقته الكبرى التي عملت مع أمها طويلاً في سبيل تنشئة الولد، بينما طفر شقيقه الكبير أسعد من البيت باكراً وعاش بعيداً. ولم يطل الأمر برجب حتى وقع في قبضة السلطة المضطهدة التي يناضل مع رفاقه لإسقاطها، وكانت له في السجن تجربة مريرة وطويلة يستعرض الكاتب عبر نقلها أفانين التعذيب الجسدي وصنوف الممارسات الوحشية على يد الجلادين (الآغا، نوري... إلخ). وقد طال الأمر برجب حتى قضى في ذلك خمس سنوات من أصل الإحدى عشرة سنة التي حكم عليه بها، ولكنه لم يلبث أن سقط، وخرج من السجن بعد التوقيع على الأوراق التي أرادتها السلطة منه ومن سواه منذ البداية.

إن رجب يبرر لسقوطه بالمرض الذي هده (روماتيزم الدم) ويقول: (المرض هو الذي قتلني)، (أريد أن أستريح). ويتساءل: (ماذا أستطيع أن أفعل إذا انهار جسدي؟). وهذا السؤال ينقلنا من المرض إلى الجسد حيث المسألة الدقيقة في مقاومة الطغيان وأحقية القول بالصمود، والتضحية. إن أنيسة تتحدث عن خفة جسد رجب، لا عن قوته. وفي هذه المرحلة من تاريخ البشرية لم تعد القوة العضلية حاسمة. لكن المناضل مع ذلك مضطر لأن يتعامل مع الطغاة وفي السجون خاصة، بجسده، وليس بفكره وحسب. فهل يغفر لرجب أن انصاع لانهيار جسده؟ لقد اختلت المعادلة الحساسة بين الجسد والإرادة، فهوى، ولا يقدم في ذلك أن يضيف مبررات أخرى: كسقوط الحبيبة هدى وتخليها عنه، ثم موت أمه التي تمثل إحدى ركائزه النفسية الأساسية، أو تحميل شقيقته المسؤولية لأنها كانت تضعفه إذ تحدثه عن رفاقه الذين تركوا جميعاً، وعن العالم الجميل في الخارج، ولم تنقل

حقيقة موت الأم إثر خروجها مع أمهات المعتقلين إلى وزير الداخلية واعتقالها من ثم وضربها.

سقط رجب إذن بعد أن اجتمعت عليه تلك العوامل. وفي لحظات خروجه الأولى نسمعه يصرخ يائساً (يجب أن أحرق كل ما له علاقة بالماضي.. وأي ماض أريد أن أحرق). ويرفض أن يستقبل أصدقاءه، ويسترسل في زيارة قبر أمه التي كانت في بداية رحلته تعنفه وتسعى لرده، لكنها، ما إن وقع في السجن حتى راحت تنفخ في روحه العزم وتزيده صموداً وقوة. إن رجب دائم التفكير برفاقه الذين خلفهم من بعده في السجن، وبالآخرين الذي انفضوا من حوله بعد أن أشاعت السلطة نفسها حقيقة خبره. وهو ينقل موقف الساعات الأخيرة قبل إطلاق سراحه، حين سيطرت عليه فكرة الموت، ولم ينم خشية أن يقتله رفاقه لأنهم في وهمه دروا به. وبعد خروجه يقف طويلاً عند تصور ما يفعلون في الساعات الأولى: أمجد والبكاء والأرق (فلسفة الخيام في الأرق والنوم)، عصمت الشرس الذي قاد الإضراب عن الطعام، وليد الذي يهتف: اخصوا أنفسكم لينتهي عذابكم، السجن والمرأة لا يجتمعان.. ويسترسل في الاستذكار إلى هادي الذي كان يقود تنظيمهم حيث يزاوج في الحديث بين مستوى الدروس النضالية في اجتماعات التنظيم، وبين مستوى تجربة هادي في السجن التي تتوجت باستشهاده. ولا ينسى رجب أن يذكر من سبقه من المتساقطين. وإذ تنتهي رحلة (أشيلوس) وينزل في مرسيليا، ينتقل إلى مرحلة جديدة، غير اليأس والسقوط والاستذكار. ويرمز إليها هذا السؤال: هل يمكن لمنهار كرجب أن يتصالح مع نفسه؟ إنه يبحث عن ذلك أثناء معالجته ولقائه بالدكتور (فالي) الذي شارك في المقاومة الفرنسية ضد النازية، وشحذه بالحقد بديلاً للحزن والدموع التي تغرق فيها الرواية، خاصة دموع رجب وأنيسة التي تذكرنا ـ بميلودراميتها ـ بالكثير من الأفلام المصرية التي تفتعل المواقف كي تسكب الدموع بلا حساب، الأمر الذي انعكس على الشخصيتين الأساسيتين وأحالهما في بعض المواطن إلى كاريكاتير مجلل بوشاح المأساة المنسوج من خيوط العلاقة المرضية الانفعالية بين الأم والأخت والذكر المدلل، وبالتالي من خيوط الدموع السينمائية. ويتطور بحث رجب إيجابياً حين يهيء نفسه للاتصال بالصليب الأحمر في جنيف، لصنع شيء ما من أجل المعتقلين الآخرين. وحين يفكر في كتابة الرواية الجماعية. ويتصل بعبد الغفور ذي الموقف السلبي الصلب والواضح في سلبيته. وهذا كله يفضي برجب إلى المرحلة قبل الأخيرة: العودة.

لقد خرج رجب من السجن بكفالة من زوج شقيقته الذي كان يسخر من السياسة في أول عهد رجب بها. لكنه لم يلبث أن تحول شيئاً فشيئاً حتى آل إلى الصورة الصامدة البديلة للسقوط، وهتف: (أصبحت القضية قضيتي) متحملاً أعباء الآخرين ـ رجب ـ مذكراً بدرويش مصطفى الحلاج في مسرحية (الدراويش يبحثون عن الحقيقة). إلا أن حامد يتجاوز الدرويش بكثير حين يصل به الأمر أخيراً إلى الهتاف: (ليفعلوا كل ما يستطيعون، ستبقى هنا.) وهو الذي كان يقول (هل يمكن للإنسان أن يعيش بهدوء في هذا البلد اللعين؟ لا أحد ينجو. الذي يعمل في السياسة والذي لا يعمل، الذي يحب هذا النظام والذي لا يحبه. بلد مجنون ويجب أن يدمر).

وإذ تشتد وطأة السلطة على حامد كرهينة لغيبة رجب تسنح فرصة الولادة الجديدة للمتهاوي. وما إن تصل رسالة (حسني عبد الجليل) تعلمه بما يقع لبيت شقيقته حتى يهرع عائداً "لقد أخطأت مرة، سقطت مرة، والآن تتاح لي الفرصة مرة أخرى لأن أنهض"، وعلى قبر أمه يناجي إثر عودته "هل يمكن ليديك أن تستقبلا رجلاً سقط ويحاول من جديد؟" وتعتقل السلطة رجب ثانية، وتؤدي به ممارسات الجلادين إلى الموت، كما تعتقل حامد، فيما ينصرف الطفل عادل إلى إعداد (المولوتوف).

تلك قصة رجب التي يسعى الكاتب كيما يجعلها قصة شرق المتوسط كله، كما يوحي العنوان، وذلك بتجريدها زماناً ومكاناً، وهو التجريد الذي أوقع الكاتب في ورطة قاتلة، إذ أن هذا نزع عن الرواية هويتها الواقعية وأبعادها التاريخية، وتركها معلقة في الفضاء بضبابية، مما جعل موقف رجب السياسي مثلاً، والموقف السياسي عامة في الرواية سراً مستغلقاً على القارىء. وثمة مسألة أخرى في تعميم الرواية على شرقي المتوسط، إذ أن توجهات رجب إلى (غرب المتوسط) وتيممه شطر أوروبا الغربية، ليس للعلاج وحسب، وإنما لأن الحرية والإنسانية هناك، إن ذلك يفرض الجدل. فنقيض شرق المتوسط بكل سجونه وما فيها ليس غرب المتوسط. وليس صحيحاً تعميم ما نقرأ "العالم هنا يفهم ويستجيب.. لا أحد هنا يستطيع أن ينام، أن يأكل أن يضحك والناس هناك يكون بصمت ويموتون، سوف ترتفع ملايين الأصوات" خاصة أن نقيض السجون، كما يفترض رجب، هو في النظام والديمقراطية غربي المتوسط، وليس في مواقف أو ممارسات قطاعات جماهيرية معينة، تتضامن معنا ويصيبها هذا الحد أو ذاك، من نظير الأذى شرقي المتوسط، وبأثواب عصرية أقل أو أكثر وحشية، لا خلاف.

إن أنيسة تقول في خاتمة الرواية: "ليقرأها كل الناس، رغم كل ما فيها من أخطاء وصرخات"، وتبرر دعوتها برغبتها بعد التجربة في أن تدفع - كرجب العائد - الأمور إلى نهاياتها، لعل شيئاً بعد ذلك أن يقع، وهو قول فيه خير ما نختتم به دراسة الرواية.

* * *

اسماعيل فهد اسماعيل وملف الحادثة 67

الثورة 5/ 10 / 1975 ـ دمشق.

يعد اسماعيل فهد اسماعيل من أغزر الروائيين العرب الشبان. فقد قدم خلال السنوات القليلة الماضية خمس روايات كانت آخرها (ملف الحادثة 67). وقد سبقتها على التوالي أجزاء رباعيته (كانت السماء زرقاء، المستنقعات الضوئية، الحبل، الضفاف الأخرى). وبالإضافة إلى ذلك فقد قدم أيضاً مجموعة قصصية واحدة، وهو في هذا النتاج كله يمتح من معطيات الواقع السياسي العربي في العقد الأخير عبر تجارب أبطاله الذين ينتمون عامة إلى البورجوازية الصغيرة، ويتعاملون بهذا الشكل أو ذاك مع وضعية هذه الطبقة في السنين الأخيرة تمرداً أو رفضاً، تبريراً أو ترسيخاً. ويدفعهم هذا التعامل إلى مواجهة السلطة القمعية والمرور بالتجربة الحزبية ومعاشرة المعتقلات..، ولعل روايته الأخيرة (ملف الحادثة 67) هي أكثر ما يمثل ذلك كله مجتمعاً، من بين مجمل ما كتب، إضافة إلى أن هذه الرواية تمتد عبر غلالة رمزية - واهية، وليست شفافة - إلى بعدين جديدين نسبياً على رباعيته المذكورة، وهما: هزيمة حزيران 1967 ، والبطل الفلسطيني. لقد قادت المصادفة بطل اسماعيل الجديد إلى براثن السلطة القمعية فذكّرنا بما كان لعزيز بطل فاضل العزاوي في رواية (القلعة الخامسة) وإن اختلف مصير البطلين، إذ سار الأول إلى القبر، بينما تحول الثاني بقدرة قادر غير مقنعة إلى مناضل حزبي ثائر.

إن بطل اسماعيل خباز فلسطيني اتهم بقتل فلسطيني آخر زوراً. وقد تعثر بالجريمة فيما كان ذاهباً إلى عمله، فصادف القتيل ولم يشأ النجاة بجلده. أراد إنقاذ المصاب وكان أن دفع الثمن، إذ ضبطته الشرطة راكضاً فاتهمته. لكنه يقول فيما يقول أثناء التحقيق: ما كنت هارباً كي أبتعد عن مكان الحادث، وإنما بالعكس كنت

أركض نحو القتيل. كذلك يقدم الكاتب الحادثة التي حمل ملفها القضائي رقم 67 لكن المحقق لا يصدق المتهم، فهو والقتيل فلسطينيان، وهذا ما يحتم في فهمه كون المتهم قاتلاً حقيقياً، وها هنا نقع على إحدى تلميحات الكاتب: لا خيار للفلسطيني تجاه الفلسطيني.

تنطلق هذه الرواية من وجود البطل في السجن رهن التحقيق. ثم يأخذ الكاتب بالإضاءة وتطوير الحادثة والتحقيق والتعذيب والاسترجاع، فيقدم علاقة المتهم بزوجته، ويصور حياة السجن وأساليب المحقق المدني والآخر العسكري، ويعود بنا طويلاً إلى الوراء، إلى نزوح المتهم مع والدته عن فلسطين، وأيام الطفولة وبداية الاشتغال في المخبز ـ لاحظ نوعية العمل ـ حتى نصل إلى الحادثة 67 حيث لا يجدي الإنكار، وينهار الصمود أخيراً، بعد صفحات تذكرنا بالكابوس الذي هيمن على أغلب الروايات السياسية العربية في السنوات الأخيرة وفي شتى الأقطار العربية. وهكذا [تتتالى] في النهاية اعترافات المتهم كما يريدها المحققون: (أنا الحادثة 67 ، أنا الخنجر والمسرح، قررت أن يكون ابن عمي، قررت أن يكون دفاعاً عن النفس).. وهي اعترافات خطيرة بما تومىء إليه من أبعاد رمزية سياسية، إذ تحمل الفلسطيني وحده مسؤولية الحادثة 67 ، مسؤولية هزيمة حزيران 1967 وذلك هو ما وصلت إليه أخيراً السلطة القمعية ـ المحققون المستكلبة من أجل تبرير الحادثة، ولكن ما إن يعترف المتهم بما سبق حتى يعترف متهم آخر في تحقيق آخر، ويفتضح المحققون، ويسقط في يد السلطة.

إن هذه الرواية ذات طابع بوليسي ساعدت على توفيره طبيعة المشكلة الأساسية، والجو المسرحي الذي نفذ الكاتب الرواية فيه. ولم يدع الكاتب أي خيار للقارىء في تفسير الرواية، إذ ركز الجهد على مزاوجة عملية التحقيق مع اللقطات الإذاعية التي ترسم بمجملها جو الحرب في حزيران 1967 . ولقد سار الكاتب في هذه الرواية على خطه القديم في مجمل إنتاجه الروائي، وهو الخط الذي يرتسم اليوم مستقيماً ومسطحاً، فقد بهجته الأولى حين عُدّ ـ في الرواية الأولى، بل والثانية ـ خطوة جديدة ومتقدمة في فن الرواية العربية. إلا أنه لم يلبث أن استحال إلى تكرار مصّ من الخطوة الجديدة ماءها، فغدت علامة جدب وفقر ومبعث تساؤل قلق عن مصير هذا الكاتب، وعن الحجم الحقيقي لمقدرته ولعبته الروائية، ومشروعية ذلك الاحتفاء به.

لقد وقع اسماعيل فهد اسماعيل في غرام الزخرفة الشكلية فراح يتفنن في إبهار القارىء حتى وقع في (التبسيط) كما نلاحظ في (مسرحة وترميز) الرواية الأخيرة، بصورة دقيقة. وطفق يبدي ويعيد في لعبة الخط الغامق والخط العادي اصطناعاً للخط المزدوج بين داخل ـ خارج الشخصية الروائية، كذلك: ماضي ـ حاضر الحدث الروائي. ولم تعد تخلو صفحة تقريباً من التعليمات الإخراجية المسرحية التي تحدد مثلاً الزمان، المكان، الحالة، ثم يبدأ الحوار الذي يقطعه مراراً وصف الحركات... فهل هي مسرحة الرواية التي تحدث عنها الحكيم ومحفوظ، ومارسها هنا فارس زرزور في (الحفاة وخفي حنين، الأشقياء والسادة) ولكنها في كل ذلك لم تؤت أيما أكل بعد. إن هذه اللعبة التي مورست من قبل، بكافة عناصرها في رواية (الضفاف الأخرى) كانت في الروايات الثلاث الأسبق تتخذ شكلاً مختلفاً في حدود طغيان بعض عناصرها التي رأينا على بعض، وليس على أكثرها.

إن ذلك كله، هو الذي يجعلنا نرى التجربة التي بدأت موعدة ومغرية وجديدة ذات يوم، قد استهلكت كافة إمكانياتها لدى الكاتب، وسريعاً جداً.

** ** **

صنع الله ابراهيم:
شكل جديد لوعي العالم ووعي الذات.

الثورة 27 / 6 / 1975 ـ دمشق.

في أول فصول المقدمة التي وضعها الياس خوري لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة (كتابه: تجربة البحث عن أفق..) يتناول مسألة وعي الغرب ووعي الذات من خلال أهم ثلاث روايات عربية عنيت بهذه المسألة، وهي: عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، الحي اللاتيني لسهيل ادريس، موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح.

ويرى الياس خوري في خاتمة الفصل الأول أن هذه الروايات قد أثارت أو قدمت تنويعات لمسألة واحدة. فقبول حضارة الغرب مع رفض مقدماتها (الحكيم) والنضال القومي عبر ربطه بالتأثر بالثقافة الغربية (ادريس) والوصول إلى الهدوء بعد انتهاء صدمة العلاقة بالغرب (صالح) ذلك كله ليس ـ مع الفروقات الهامشية ـ إلا تنويعات لمسألة وعي الذات العربية من خلال وعي الغرب، دون الوصول إلى القطيعة. أي البقاء ضمن إطار الفكر الليبرالي بعد إحراق المرحلة الليبرالية. هذه النتيجة هي في الواقع مساهمة في الصراعات الأيديولوجية والواقعية التي تخاض، مساهمة للوصول إلى توحيد الأفغاني ـ سلامة موسى في سبيل أهداف مرحلة كاملة. ونحن نرى في هذا التطور مع الروائيين الثلاثة انعكاساً ومشاركة في صياغة الأيديولوجيا العربية من مواقع التداخل في الصراعات الطبقية ـ الوطنية التي أدت إلى إلغاء المرحلة البورجوازية عبر الوصول إلى الدولة القومية بواسطة حركة الجيش.

هذه الأفكار الهامة والتي تحتمل أخذاً ورداً طويلين ـ ليس القول بالأيديولوجية العربية إلا أقلهما ـ نراها تدخل مع ظهور رواية صنع الله ابراهيم (نجمة أغسطس) مرحلة جديدة فتنتقل للمرة الأولى في الرواية العربية من إطار وعي الغرب ووعي الذات ـ هذا الشكل التقليدي للأزمة الحضارية ـ إلى إطار وعي العالم ووعي الذات. وبالتالي تقدم صيغة جديدة لمعادلة: المرأة ـ الحضارة، وأزمة الاحتكاك بين (الشرق) كما اصطلح عليه في الروايات التي تناولها الياس خوري وبين (الشرق) بالمصطلح السياسي السائد.

لقد تمحورت روايات الحكيم وادريس وصالح ويحيى حقي أيضاً (قنديل ام هاشم) حول حياء البطل الذاهب إلى العاصمة الأوربية للدراسة، والتفاعل الصدامي مع الحضارة الغربية هناك. أما صنع الله ابراهيم فقد تمحورت روايته حول التفاعل الخلاق مع معطيات الحضارة الاشتراكية في الصناعة والعلم والتربية ليس بعيداً في أوروبا الشرقية أو الغربية بل في أكثر نقاط الأرض العربية تجسيداً للمعنى الجديد في التلاقح الحضاري: في أسوان والسد العالي.

وكما كان لأزمة تلك الروايات انعكاسها الفني المتميز والهام وأثرها التكنيكي البعيد، خاصة لدى الطيب صالح، كذلك كان في (نجمة أغسطس). وهذا ما تجلى في احتفالها بالآلة والمكان، والوصف، والرحلة والتقارير والبحوث.. وتلك الصياغة الخاصة جداً للقسم الثاني.

أما المرأة فقد جاءت رمزاً حضارياً فيما سبق رواية صنع الله ابراهيم، وبدا تقبل هذا الرمز لدى توفيق الحكيم مستحيلاً، كما في علاقة بطله مع الفرنسية سوزي ديبوني، بينما انتقل سهيل ادريس بذلك خطوة أخرى من خلال علاقة بطله بالفرنسية جانين، إذ عرفت هذه العلاقة المعايشة المؤقتة التي لم تلبث أن تحولت إلى خيط واه وحلم عابر، أما الطيب صالح فقد قدم بطله الذي أراد احتلال أوروبا بالجنس والكتابة، وقدم تلك العلاقة الأسطورية مع جين موريس، لكن مصطفى سعيد انتهى أيضاً إلى استحالة التواصل مع الغرب.

لكن صنع الله ابراهيم تنكب هذه السبل جميعاً، لأنه لا ينطلق من التفاعل الصدامي الذي يقود بالضرورة إلى الانسحاق أو الانسحاب، وبالتالي: عطب أو استحالة التواصل. ويمكن متابعة الطرح الجديد في الأماكن الكثيرة المتفرقة التي يتواجد فيها الروس عموماً في الرواية، وخاصة في زيارة مركز التدريب أو زيارة ياكونوف في بيته للاطلاع على الحياة اليومية للروس في السد، وفي ظهور العلائم الأولى لتلك العلاقة مع تانيا، ثم تكرار اللقاءات بينها وبين البطل في بيت فاليري المتشنج من قيام أية علاقة بين ابنة بلده وبين أجنبي - المعنى هنا: مصري - وكذلك في مسبح النادي الروسي، حيث بدت تانيا مأزومة من وصاية فاليري وسواه، والتي تحول بينها وبين المصري، مما يدفعها إلى مخاطبته في إنهاء خيطهما الرفيع سريعاً.

إن هذا المآل لا يومىء إلى الأبعاد الرمزية الواسعة التي رأينا لفشل علاقات سوزي أو جانين أو موريس مع الشبان العرب، لأن الكاتب لم يحمل ما كان من أمر تانيا شيئاً من ذلك. وإن كان قد ألمح منتقداً، ومراراً، إلى المحافظة الروسية المتشددة في هذا المجال. كما أنه لم يغمض عينيه عما يمكن أن يشوب أية محاولة لبناء علاقات إنسانية وحضارية من هذا النوع من أخطاء كما في شخصية الكومسمولي فاليري التي تذكر بشخصية ابن العم، الذكر، أو الديك حامي الحريم، والذي يعنف تانيا بسبب حديثها أمام أجنبي عن أبيها الذي قضى على يد ستالين، أو - أيضاً - فيما ذكر عن الباص الأنيق المخصص للروس الذين كانوا يركبون في البداية مع المصريين، ثم طلبوا أن تخصص لهم سيارات مستقلة.

إن الصورة الواقعية والبسيطة والحارة للعلاقة مع الروسية في نجمة أغسطس إضافة إلى ما قدمته الرواية عن العلاقة اليومية بين العمال الروس والمصريين، وعن الخبراء الروس.. كل ذلك ينتقل بالرواية إلى موقع جديد في وعي العالم ووعي الذات في الرواية العربية. فعقدة الأجنبي هنا، والتدمير الجنسي أو الهروع إلى شرق الحكيم، كل ذلك قد أزيح جانباً، لأن أزمة الرواية ليست من ذلك النوع الذي قاد ادريس أو صالح أو حقي أو الحكيم. إنها أزمة من يبني مستعيناً بحضارة جديدة لا تستلبه. ولم تعد المسألة المطروحة على الكاتب العربي فقط: كيف أتعامل مع الحضارة الغربية، مع أوروبا، فثمة أمر آخر تداخل في حياتنا منذ سنوات غير قليلة، وإن كان لم يظهر في الرواية إلا مؤخراً على يد صنع الله ابراهيم، وهو ظهور سيفرض أسئلة جديدة وهامة عن حجم وعي الكاتب لذاته وللعالم الذي لم يعد محصوراً في أوروبا أو في أمريكا. كما سيفرض أسئلة عن العلاقات التي يستدعيها هذا الوعي بدءاً من المستوى التشكيلي، ومروراً بكافة المستويات: الأدبي منها وسواه.

* * *

نوال السعداوي تكتب الرواية

جيل الثورة: تموز / يوليو / 1975 ـ دمشق.

"لم تكن تعرف لحياتها معنى. لم تعرف بالضبط ماذا تريده بحياتها. كل ما كانت تعرفه أنها لا تريد أن تكون بهية شاهين، ولا تريد أن تكون ابنة أمها وأبيها، ولا تريد أن تعود إلى البيت، ولا تريد أن تذهب إلى الكلية، ولا تريد أن تكون طبيبة، ولا تريد أن يكون لها مال كثير، ولا زوج محترم، ولا أطفال، ولا بيت، ولا قصر، ولا أي شيء من هذه الأشياء. ماذا كانت تريد؟"

تلك إحدى بدايات حديث نوال السعداوي عن بطلة روايتها الأولى (امرأتان في امرأة)، حيث يبدو أن الرفض وحده كان المنطلق، ثم ابتدأ التشكل الثوري عبر نمو الرواية، عبر السياسة والحب، وصارت بهية شاهين تعرف ماذا تريد، وتسير نحوه.

لقد قدمت المؤلفة من قبل كتابيها ـ أو كتابها المجزأ (المرأة والجنس، والأنثى هي الأصيل) وطرحت فيهما الجانب الأهم والأصعب في إنسانية العربي، وهو الجانب النسوي، طرحاً تقدمياً ترك أوسع الأصداء على مختلف المستويات. واليوم تأتي رواية (امرأتان في امرأة) لتتابع إبداعياً وفنياً، ما ابتدأ هناك.

إن الكاتبة العربية ـ باحثة أو مبدعة ـ لم تقف في أغلب ما قدمت، من الجانب النسوي في الوضع العربي، وقفة جذرية وعلمية وتقدمية. ولهذا تكتسب كتابات نوال السعداوي، أو غادة السمان، أو جيزيل حلمي، أهمية مضاعفة. إن هذه الظاهرة تستحق دراسة خاصة، والحق أن السعداوي تبدو منذ خطوتها الأولى وقد تجاوزت الكثير من إنتاج سواها كتاباً وكاتبات، إذ وضعت يدها على موطن الداء والدواء: الجنس، الحب، علاقة الرجل بالمرأة، ثم: الانخراط في العمل السياسي الهادف لتغيير البنى الاقتصادية والاجتماعية.

تعاني بطلة السعداوي من الازدواجية، وتلك هي دلالة العنوان الواضحة، ونقرأ: "بهية شاهين كانت تخاف من نفسها الحقيقية، من هذه الإنسانة الأخرى التي تعيش داخلها، تلك الشيطانة التي تتحرك وتنظر إلى الأشياء بكل قدرتها على الرؤية". وفي البداية كانت الصورة المجتمعية هي المسيطرة، ثم بدأ الميزان الازدواجي يتخلخل، وأخذت الصورة المستقبلية ترتسم.

تقول الكاتبة "إنّ تلك الرابطة التي تسميها رابطة الدم ليست رابطة في نظرها. فهي رابطة بغير إرادة من أحد، وبغير حرية. إنها الصدفة المحضة وحدها هي التي جعلتها ابنة أمها وأبيها بغير اختيار منهما ولا منها".

تلك النظرة هي التي تحكم علاقة بهية شاهين بأسرتها، علاقة الأمر الواقع الذي تغدو معه حياة بهية كلها ليست من فعلها ـ كما تسترسل الكاتبة معبرة ـ وليست بإرادتها، فأمها هي التي ولدتها، وأبوها هو الذي أدخلها كلية الطب، وعمتها المريضة بالصدر تريدها أن تتخصص في الأمراض الصدرية، وخالها يريدها طبيبة ناجحة ينهال عليها مال المرضى وتتزوج ابنه خريج التجارة، فتربح فلوسها من تجارته، وينجبان أطفالاً يرثون ثروتهما ويحملون اسمه واسم أبيه وحده. وقديماً تساءل ماركس "أتأخذون علينا أننا نريد القضاء على استثمار الأبناء من قبل أهلهم وذويهم؟ إن كان ذلك فنحن نعترف بهذه الجريمة". إن كلاً من أعضاء هذه الأسرة يقول لها ماذا يريده، لكن أحداً منهم لا يسألها ماذا تريد هي. "والحقيقة أنها لم تكن تريد شيئاً مما يريدونه هم" فالتعارض

جذري، مما جعل بهية تدرك أنها لا تنتمي إلى هذه الأسرة، أما الدم الذي يجري في عروقها فليس من دمهم.

لقد أخرجت نوال السعداوي إلى دائرة الضوء تلك المشاعر المكبوتة في نفوس الذين يستشعرون ـ قبل اكتمال مرحلة التدجين الأسروية والمجتمعية، في مرحلة الشباب خاصة ـ ذلك كله نحو أهليهم. وعمل الكاتبة هذا كبير الأهمية لأنها تمد به يد الرواية العربية ـ وبسواه مما سيلي في روايتها ـ إلى بعض المناطق التي لا زالت محرمة عليها. ولئن سبر غور بعضها فعلى استحياء، وبدون السلاح العلمي والثوري الذي تسلحت به نوال السعداوي.

لقد تحدث ويلهلم رايش عن العائلة السلطوية وعدّها المكان الأساسي لإعداد الجو الأيديولوجي المحافظ، ونموذجه الأصلي هو المثلث" (أب، أم، ولد). وبيّن أنه إذا كانت العائلة ترتكز على ضرورات بيولوجية، فإنها منذ القدم كانت نتيجة مجموعة شروط اقتصادية محددة. ولا يعتبر رايش العائلة حجر الزاوية في المجتمع فقط لكنها أيضاً نتاج التركيبة الاقتصادية. وهذا ما تناوله على نحو أكمل فريدريك أنجلس في كتابه الشهير (أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة). وقد بيّن أيضاً، فيما يخص فكرة العائلة بشكل عام، أي علاقة الزواج الأحادية النهائية، أنه مهما كان الوضع الزوجي، فإن أعضاء العائلة محكومون بتبرير هذا الوضع داخل العائلة وخارجها، والضرورة الاجتماعية لهذا الموقف تقود إلى طمس البؤس وإلى تقديس العائلة والزواج، وهي تسبب أيضاً انتشار تكلف العاطفة العائلية والبيت الحامي والسلام الذي على العائلة أن تمثله للأطفال.

العائلة هي دوماً أحد المصانع الأساسية للأيديولوجية، وإحدى البنى القمعية الأكثر عنفاً. وهي تخلّد الكبت الجنسي وكل ما يتفرع عنه، فتجعل الفرد خائفاً جزعاً أمام الحياة، وهي المعقل الأخير في النظام الاجتماعي القائم، والذي يصعب دكه. ويكتب رايش بحق "إن القيمة المعطاة للعائلة، أصبحت إذاً المفتاح للتقييم العام لكل نمط في التنظيم الاجتماعي".

إن الهالة المقدسة للأسرة تتمزق رويداً على يد بهية شاهين، وكل مبرراتها الخالدة تتعرى. تقول الكاتبة "إن أمها لم تلدها. ربما وجدوها لقيطة بجوار جامع، بل لو كانت أمها هي التي ولدتها حقاً وإنّ أباها كان مشتركاً معها أو غير مشترك، فليس معنى ذلك أنها تنتمي إليها". هكذا تحلل الكاتبة علاقة الأب والأم والابنة، (مثلث رايش)، وإذا لاحقنا التحليل إلى نهايته وجدنا كيف هي العلاقة بين الابنة والأب خاصة، حيث لا تنفع في تعريتها عقدة الكذا وحدها. إن بهية تحس بالمذلة وهي تتناول كل صباح ورقة العشرة قروش ـ العامل الاقتصادي ـ أما أبوها فكان يؤمن أن ابنته لا تعرف إلا الطريق من البيت إلى الكلية "وإنها تصلي وتصوم وتذاكر في اليوم أربع ساعات، وحين تسمع أغاني الحب في الراديو تغلقه، وحين يضحك معها أحد شباب الأسرة تنهره، وإنها ليست كأية فتاة أخرى، جسمها ليس كجسم أية فتاة أخرى، بل أنها ليس لها جسم، وليس لها أعضاء، وبالذات تلك الأعضاء الجنسية التي يمكن أن يثيرها أو يحركها واحد من الجنس الآخر". وقد أدركت بهية من بعد أن رؤوس الآباء والأمهات لا يشغلها إلا الجنس، ولهذا يتصورون أن أبناءهم وبناتهم على شاكلتهم. والحقيقة أن الكبت الجنسي هو شرط خضوع الناشىء للنظام السلطوي القديم. وهذا الأمر انعكس ـ شأنه في كل حالة مماثلة ـ على علاقة بهية بجسدها، فجعلها علاقة مرضية، وجعل لكلمة (أنثى) في مسمعها رنين السبة، ووقع العورة. لقد ضربتها أمها على يدها حين امتدت إلى المنطقة المحرمة فظلت تتساءل من بعد على الدوام: ما الذي يمكن أن يكون في تلك المنطقة المحرمة؟ وكرهت جسدها وأعضاءها.

ذلك كله هو الوجه الأول لبهية وتاريخها. أما التجاوز والبديل فقد تمثل في نشدانها لرابطة إنسانية جديدة، حارة ونظيفة وإرادية مع الإنسان الذي اختارته واختارها، مع سليم. ولكن سليم: رجلان في رجل، كما بهية: امرأتان في امرأة، ذاك ما تلمح إليه الرواية، ولكنه يعبر هيناً، على الرغم من أهميته، وتلك خسارة للكاتبة بلا شك، وخسارة لشخصية بطلتها، إذ يبدو غالباً أنها تتعامل مع رجل تجاوز ازدواجيته، وتشكّل، خلافاً لها، وخلافاً لبعض إلماحات الرواية، وللواقع الذي تحتفي به.

إن رابطة بهية بسليم هي جزء البديل الذي يكمله نضالهما السياسي مع طلاب الجامعة في الإضرابات وفي التصدي للسلطة القمعية، وفي التشرد والنضال السري، ثم في السجن. تقول الكاتبة "إحساس غريب بالذوبان في الكون الضخم، في الجسد اللانهائي الممتد، في أن يصبح الإنسان جزءاً من كل. وسعادة طاغية ينتشي لها الجسد، كالنشوة التي أحست بها في الأمس في ذلك المكان البعيد في حضن الجبل". إن النشوة الجنسية والعاطفية مع سليم في بيته صنو النشوة المتولدة من الانخراط في لجة النضال. فالحب والجنس هو تجسيد للذات وللآخر، والنضال السياسي هو تجسيد للذات وللآخرين أيضاً.

لم تكن بهية تدرك أنها أنثى وسليم في نظرها لم يكن ذكراً. ليس الأمر إذن كمألوف ما أنشؤونا عليه. كانت ترى في عيني سليم صورة نفسها الحقيقية وحركتها إليه تؤكد حريتها وإرادتها، وليس أمرهما غرائز وشهوات، وليس موقفاً صوفياً أو نتاج العقد المترسبة. إن شهوة جديدة عارمة بغير اسم كانت تحكمهما معاً. شهوة إلى أن يكون الإنسان حقيقته، أن يمزق شهادة ميلاده، ويضع إصبعه في عيون كل الذين خدعوه وكذبوا عليه، ولا يستثني من ذلك عينيه، فيحرقهما ويضع لنفسه عينين جديدتين.

في مآل الرواية الأخير هذا يورط الكاتبةَ حماسُها ببعض المبالغات، فهي في البداية - أو القسم الأول - إذ من الممكن تقسيم الرواية، وإن لم تفعل الكاتبة مباشرة - تنقل صورة كالحة للطلاب، ثم تفاجأ بأن أولاء أنفسهم - بمن فيهم طلبة الطب - يضربون ويقاومون. ولا يلغي هذه المبالغة بعض الإشارات إلى النماذج الطلابية القليلة غير المسيسة، والتي تريد السلامة والنجاح وحسب. لقد استغنت الكاتبة في القسم الأول من عملها - قبل الإضراب - عن التفاصيل والزوائد في الحدث، بل إنها ألغت التحليل. وعبر ذلك جاءت صورة الطلاب كما رأينا، كما جاءت صور الناس شبيهة بها. يقول سليم بعد أن يحكم باستحالة التفاهم مع الناس: "الناس لا يريدون إنساناً حقيقياً. تعودوا تزييف كل شيء حتى أنفسهم. وبمرور الزمن نسوا شكل أنفسهم الحقيقية.. وحين يرون إنساناً حقيقياً تفزعهم حقيقته إلى حد الشروع في قتله، أو قتله فعلاً" فهل الأمر على هذا النحو حقاً؟ هل كل الناس يفعلون بالإنسان الحقيقي ذلك أم سلطة بعينها؟

وإذا كان كل الناس كذلك فأين هو بحر الإنسان الحقيقي الذي لا حياة له خارجه؟ ما موقف الفقراء - ولكي لا نبالغ: حسب نضج الظروف الثورية - من إنسان سليم يتعارض مع ما تسير عليه الرواية بدءاً من الإضراب الطلابي، أي في قسمها الثاني، حيث تحفل الكاتبة بالحدث، وتتأخر مرتبة التحليل؟

لقد جسدت نوال السعداوي الكثير من أفكارها الثورية عن المرأة والرجل والحب والجنس والجسد والأسرة والوضع الاجتماعي والاقتصادي، في هذه الرواية، التي جاءت صورة إبداعية لما سبق أن درسته في كتابيها المذكورين - مصداق ذلك ليس فقط في هذا المضمون بل في لغة الكاتبة أيضاً - ولا ريب في أن قراءة هذه الرواية، والمزيد من درسها، على أوسع نطاق، ضرورة يتطلبها العمل الثوري الذي يجعل من بهية شاهين فتاة طبيعية،

خلاف ما تبدو عليه اليوم، وكما عبر أستاذها الدكتور علوي الذي أحبها، ثم فجع بمواقفها الجذرية، ووسمها بقوله "أنت فتاة غير طبيعية، فقالت وهي تبتسم: وأنت رجل عادي". إنها رواية من أجل تحويل الرجل العادي والفتاة العادية حالياً إلى صورة بهية، غير الطبيعية اليوم، والطبيعية جداً، غداً في المستقبل الثوري.

* * *

الرواية والقصة الطويلة للأطفال والناشئين

جيش الشعب 1975 ـ دمشق.

ثغرتان:

شملت دائرة أدب الأطفال في بلادنا خلال السنوات القليلة الفائتة ـ وهي عمر ولادته ونموه ـ الشعر والقصة القصيرة، بما فيها القصيرة جداً (!) والمسرحية. أما الرواية والقصة الطويلة فلا زالتا غائبتين، على الرغم من الحضور الجزئي المصور، عن طريق المسلسلات. تلك ثغرة أولى.

والثغرة الثانية التي نشكو منها في تجربة هذا الأدب الهام هي غياب المادة الموجهة إلى المراهقين والناشئين، فوق سن الطفولة المعروف. وهذا الغياب يزيد في ضرره الاختلاط في المادة الواحدة، أو في المجموعة الواحدة ـ شعرية، قصصية، مسرحية، لا يهم ـ بين ما هو موجه إلى الأطفال والمراهقين، الأمر الذي ينعكس في المبالغة على الأطفال، والتبسيط المصطنع على المراهقين، وعدم الملاءمة في الحالين.

إن غياب المادة الموجهة إلى المراهقين متصل إلى حد ما بغياب رواية الأطفال والناشئين. لأن هذه الرواية، بحكم إمكاناتها الأكبر، تلائم المقدرة التمثيلية للمراهق غير المتوفرة في السن الأدنى ـ والقول نفسه بالنسبة للقصة الطويلة ـ ومن الجلي جداً في آداب البلدان الاشتراكية الاهتمام بهذه المسألة من كافة جوانبها.

فرانك وايرين:

هذه الرواية من أقرب الأمثلة التي وضعت مؤخراً بين يدي القراء، تأليف الألماني كارل نوي مان، وترجمة نزار عبدالله.

لقد لاحقت هذه الرواية والتي نقلت إلى لغات عديدة جملة من المراهقين والمراهقات في مخيم صيفي، وفي شطر من سنتهم الدراسية. وقدم المؤلف من خلال ذلك شخصياته الكبيرة والصغيرة المنتقاة بدراية، وساق الأحداث على نحو يوفر عنصر الحركية والمتعة والتشويق، وهي جميعاً من متطلبات هذا النوع من الرواية لا ريب. ووضع ـ كتتويج لذلك ـ خطوطاً عريضة لأسس حياة اشتراكية تعاونية قائمة على الإخاء والمحبة في ظل النظام، وهذا استعراض سريع لمجمل صنيع كارل نوي مان.

* الاستغلالية: كما جسدتها علاقة الفتى فرانك بأبيه، سواء في الاصطدام أم في التعاون. ومما يتصل بذلك أيضاً علاقة المعلمة غراب بتلاميذها: إنها تتعلم منهم، كما تعلمهم، وهذا موقف خليق باستيقاف المربين عندنا طويلاً.

* التعاون : الفتاة بورسيل تشكر فرانك لأنه أنقذها من الغرق، فيجيب: "دعيك من هذا الهراء يا بورسيل. لو كنت وحدي لما استطعت إنقاذك. لقد تعاونا جميعاً ابتداء من صنع القارب، ولذا تسنى لنا تجنب الكارثة، لأن واحدنا يستطيع الاعتماد على الآخرين. هذا كل ما في الأمر".

* التربية السياسية : ومبادىء العمل الثوري والتنظيمي، كما في ممارسة النقد والنقد الذاتي، عقب حادثة بورسيل المذكورة، أو الانتساب إلى منظمة الشباب، أو الانتخابات في المخيم، واختيار أعضاء مجلس المخيم. لقد سأل الفريد مدير المخيم في بداية الاجتماع عمن يديره، فلم يتقدم أحد،فقال: "لا تنتظروا حتى تأتيكم الاقتراحات من فوق، تصرفوا من تلقاء أنفسكم.. كل شيء بين أيديكم". وقد استهدفت هذه التربية تحويل المخيم ـ مدينة الكشاف إلى جمهورية أطفال وفتيان، لكل فيها ما ينجزه، من خلال حياة جماعية سعيدة.

* الرجل والمرأة: بدءاً من المساواة في العمل المنزلي، إلى العلاقة العاطفية. فالذكر يقوم بالأعمال المطوّبة تاريخياً على الأنثى، ففانتس يعيّن كبيراً للطباخين في المخيم. وايرين تتشارك مع فرانك في إنجاز الأعمال المنزلية. وبعد المطبخ، ثمة (قص الشعر) وتجاوز ما يسمى ـ بقدسية ـ مودة أنثوية ومودة رجالية، أما في حب المراهقين، فإن علاقة فرانك وايرين تقدم نموذجاً صحياً رائعاً، يبدأ من الانسجام والانجذاب المبهم، ويتطور إلى الاحتكاك الجسدي بصوره الأولى: الملامسة والقبلة. وفي هذا الصدد من المهم ملاحظة موقف أمها الشابة في علاقتها مع والد ايرين ومشروع زواجهما. إن ركام العقد المتخلفة التي تسمم شخصية المراهق أو المراهقة في بلادنا، وعلاقاتهما الأسروية والمجتمعية، تجدها هنا توجهات إنسانية سليمة، تسلح الإنسان في الحياة، ولا تدفعه إلى مواجهتها ضعيفاً أعزل.

* اللعب: يلعب المخيّمون لعبة الفدائيين والفاشست مثلاً، أو لعبة المعارك النهرية بين الطوافات التي يبنونها بأنفسهم، حيث تتجلى الفائدة العملية (صنع الطوافة: الألعاب التركيبية والعقلية)، والفائدة الجسدية والوطنية (التوجيه نحو حرب الشعب، حرب العصابات في الغابات، ثم: الحركة، التسلية...).

* العلم : كتقديم المعارف البسيطة عن طريق اللعب، وجعل التجربة والممارسة المباشرة هي الخطوة الأولى. ولنلاحظ: يحاول الأصلع إشعال النار عن طريق حك الأعواد ببعضها فيخفق (العصر الحجري) بينما يستخدم فانتس العدسة لتجميع أشعة الشمس في المحرق، وتكوين الشرارة.. ومن ذلك أيضاً تفسير العجائب بعيداً عن الغيبية والأسطورية. فالفقير الهندي الذي يمشي فوق المسامير أو ينام عليها أو يمشي حافياً فوق الزجاج المحطم، إنما يفعل ذلك بفضل المقدرة العالية على التركيز والإرادة الإنسانية الهائلة، لا أكثر. وأخيراً، ففرانك الذي كان يهمّ بترك المدرسة والانصراف إلى الحياة العملية لإعالة نفسه وأخواته، بسبب غياب الأب وموت الأم، فرانك يعود إلى الدراسة، بعد تدخل ايرين وعودة الوالد، ويعدّ نفسه ليكون مهندساً، بنوع من التحريض على الدراسة المهنية والعلمية.

إن كارل نوي مان لم ينس وهو يقدم كل ما رأينا: الطبيعة، الحيوان، المغامرات ـ بدون تهويل ـ وكذلك فقد لوّن طريقته في تقديم عدة مئات من الصفحات، فاعتمد الاسترجاعات القصيرة، والتنقلات السريعة، ونأى عن الخطابية، وتلك من الأسس الحرفية الضرورية لإنجاح مثل هذا العمل. ولم يغفل الكاتب عن تقديم نماذج شبابية متعثرة كالطالبة بورسيل، أو مريضة كالشاب الدعي ايدي.. إلخ.

الوشاح الأزرق:

تكاد تكون المجموعة القصصية التي تحمل هذا الاسم، العمل اليتيم في قطرنا، والذي يتصل بمسألة كتابة الرواية أو القصة الطويلة للأطفال والناشئين. وقد أصدرتها وزارة الثقافة ضمن سلسلة مطبوعات الأطفال لأربعة كتّاب هم: أحمد يوسف داود الذي كتب قصة: حكاية من دمشق - أحمد مختار الشريف الذي كتب: الصياد والأرض - عبده محمد وكتب: فارس وسالمة والغول - ابراهيم المصري وكتب: الوشاح الأزرق. وقد فازت هذه القصص بجوائز وزارة الثقافة في مسابقة لقصص الأطفال سنة 1972 .

عادت قصة أحمد يوسف داود الفائزة بالجائزة الأولى، إلى التاريخ العربي في سبعين صفحة، وتعاملت مع الواقع العربي المعاصر من خلال معادلة رمزية بسيطة. فدمشق في عهد السلطان نور الدين تستعد لمقاومة الغزو الصليبي. ومرزوق الشاب الفقير والكادح يجسد هذه المقاومة التي تبتدىء بتصفية العدو الداخلي، وتقضي على المتعاملين مع العدو، والتجار الاحتكاريين. وقد وفر الكاتب لهذه المادة التاريخية عناصر التشويق والتوجيه القومي والطبقي بأسلوب مبسط يجعل العمل إشارة جيدة إلى إمكانية الكتابة المنشودة للمراهقين، إضافة إلى الفيض الحالي المتنامي في المسرح والشعر والقصة القصيرة.

أما قصة الوشاح الأزرق التي فازت بالجائزة الثانية فقد ذهبت أبعد من سالفتها في استخدام عنصري الخيال والرمز والاهتمام بالطبيعة. وقد فرضت المادة التاريخية في (حكاية من دمشق) هذه الفوارق. لكن القصتين التفتتا إلى المعاني القومية والطبقية. وقد قسّم ابراهيم المصري قصته الطويلة (60 صفحة) إلى فقرات قصيرة معنونة، تكاد كل منها أن تستقل بنفسها، وهو ما نجده في بناء رواية فرانك وايرين، مما يسهل التناول على القارىء الصغير.

لقد أكد المصري تضافر العدو الخارجي والداخلي: الخائن عبود، الملك والد الأميرة هالة، الأغراب المتسللون، ورمز هؤلاء الصهيوني والامبريالي شديد الوضوح. لكن في القصة تسريبات رجعية وافرة، أقلها تعليل الجد روايته بمعرفة العرافة العجيبة، فسبب المعرفة هو ثرثرة النساء التي جعلت العرافة تقف على سر الأميرة وأسامة، والمثل يقول (إذا أردت أن تذيع سراً فأودعه امرأة). كم بين هذا التعليل والاستشهاد وبين ما رأينا لدى كارل نوي مان في تعليله الموظف علمياً لمثل هذه الظواهر!

في النهاية تأتي قصة عبده محمد التي ناصفت قصة أحمد مختار الشريف الجائزة الثالثة، وقد استخدم عبده محمد - مثل المصري - شخصية الراوي. فهناك كانت الجدة وهنا جاء الأب يروي لابنه فارس كيف بنيت القرية سالمة، والرمز في الاسم باد.

تشكو قصة عبده محمد من الخطب الطويلة التي خلخلت بناءها. وهي تكرس الدعوة إلى الاتحاد ونبذ الفرقة، وتقدم مثل قصة أحمد مختار الشريف بطلاً في سن الشباب الأول. وكلا البطلين يتصدى لمهمات الكبار: فارس في قصة عبده محمد يقضي مع أبناء عمومته الفتيان على أسباب البؤس في القرية ويعيدون وحدتها، وحسان في قصة الشريف يترك المدرسة ليعيل أسرته، ويشارك مع زميله قاسم في مقاومة العدوان الصهيوني في حزيران 1967 على قريته (فيق). وهذه القصة تثير مشكلة طباعية أخرى تعرض لها الكتب المدرسية خاصة، وهي تشكيل أواخر الكلم، إذ أن عدم التصحيح الدقيق قلب الغاية من التشكيل.

إن وزارة التربية تضع في كل صف منذ بداية المرحلة الإعدادية كتاباً للمطالعة ذات الموضوع الواحد في مادة اللغة العربية. ومن ذلك نذكر مثلاً (ابن بطوطة، يحدثونك من القلب، التراب الحزين، الموسيقي الأعمى). وهي

نماذج مكتوبة أو معدّة محلياً، لكنها تثقل غالباً على القارىء الذي تخاطبه إما بلغتها، أو بخطابيتها التوجيهية، فمتى يحين تجاوز ذلك الأسلوب التقليدي في المطالعة الطلابية؟إن ذلك يبدو لنا أنه متصل وثيق الاتصال بشمول دائرة أدب الأطفال عندنا للقصة الطويلة، والرواية، والتوجيه المتخصص بعالم الناشئين.

*** *** ***

اقتحام القصة للرواية بعد اقتحام الرواية للقصة

الثورة 7 / 8 / 1975 ـ دمشق.

في الحلقة الثالثة من سلسلة مقالات (بانوراما الثقافية الوطنية) التي يكتبها وليد إخلاصي في جريدة الثورة، أشار إلى التداخل الفني الذي عرفته القصة القصيرة والرواية زمناً طويلاً، وخاصة في مطلع عهدنا بهما، وقال "لم يكن هناك بد من تحرر القصة القصيرة من تكنيك الرواية التي كثيراً ما تسمى القصة الطويلة. وهذا التحرر هو الذي أوصل القصة إلى تكامل مبكر في شخصيتها معزولة عن أسلوب الرواية". لقد كانت هذه النقطة جديرة بوقفة أكبر، إما في الحلقة نفسها، والتي أوقفها الكاتب على القصة القصيرة السورية، أو في الحلقة التالية، والتي أوقفها على الرواية السورية. فقد كان اقتحام الرواية للقصة وهيمنتها الأسلوبية عليها ظاهرة فنية بارزة لدى أغلب الكتاب الذين مارسوا كتابة هذين الفنين، في مطلع هذا القرن وطيلة فترة اشتداد عودهما. كما غدا منذ الستينات خاصة، اقتحام القصة القصيرة للرواية ظاهرة فنية بارزة أخرى لدى عدد غير قليل من كتّاب الرواية، إضافة إلى استمرار الظاهرة الأولى والذي يتنافى مع ما ذكره الكاتب من تحرر القصة القصيرة من التكنيك الروائي، وتكامل شخصيتها معزولة عن أسلوب الرواية.

فمن جهة أولى نجد ظلال العمل الروائي لدى عبد السلام العجيلي قائمة في أغلب قصصه القصيرة. ولقد قال هذا الكاتب أكثر من مرة إنه يلجأ أحياناً إلى ضغط المشروع الروائي في قصة قصيرة، إذ لا يسمح له وقته أو طبيعة عمله بمتابعة المشروع الروائي حتى نهايته (؟) وتبدو الظلال نفسها لدى حنا مينه أيضاً. فهل يعود السبب إلى كون كل من هذين الكاتبين يمارس الفنين معاً؟ إن القصة لدى كل منهما تمتد بعيداًفي عالم النفس أو عالم الواقع، أو في كليهما، وتتعدد الشخصيات وتتكاثف العلاقات ويكبر الحجم، مما ينأى بالكتابة عن القصة القصيرة ويقترب بها من الرواية، خاصة في هذه المرحلة من تطور القصة القصيرة، حيث نَحت إلى حد بعيد منحى الشعر لغة، وعالماً، وضؤل حجمها، حتى بتنا اليوم نرى ما صار يسمى بالقصة القصيرة جداً. ولقد اخترت العجيلي ومينة كمثال سريع من قطرنا، أما التوغل في ملاحقة هذه المسألة في الأدب العربي عامة، فهو يقدم عشرات الأمثلة الأخرى. ذلك أن التحرر الذي يذكره وليد إخلاصي وتكامل الشخصية لا يزالان أمنية من أماني القصة القصيرة العربية، ولا ينبغي الانبهار بما تم إنجازه على الرغم من أهميته تاريخياً.

ومن جهة ثانية نرى بروز ظاهرة اقتحام القصة القصيرة للرواية، وهي الظاهرة التي عرفها الأدب الغربي منذ فترة غير قصيرة، قبل وأثناء الستينات التي أشرتُ إلى أنها شهدت بروز الظاهرة.

ولعل الإشارة هنا إلى فرانسواز ساغان تكفي، حيث جنحت بالرواية نحو التأثير الخفيف والسريع، واختفى

في رواياتها التحليل والعنصر المأساوي والعقدة، وكل ذلك قطعاً من أرض الرواية التي تقدمت فيها القصة القصيرة. وكذلك ما راج لدى آلان روب غرييه من اعتماد الصور المتتالية، والخطاب الداخلي، والاحتفاء بالمصادفة التي يترتب عليها انعقاد أزمة سريعة، والتعرض السريع للماضي. أما الاستخدام الجديد للزمن في الرواية، وتبدل معنى الاستمرارية وانقلابها من السرد البطيء إلى الحاضر الذي يستعاد من خلال الماضي، أما ذلك، فهو بحق من أهم ما حققه اقتحام القصة القصيرة للرواية، وهو شديد الاتصال بمسألة أخرى لا تقل أهمية، وأعني اقتحام السينما للرواية. ذلك في الأدب الغربي أما في الأدب العربي، فقد كان وليد إخلاصي نفسه من الذين بكروا إلى تجسيد هذه الظاهرة، من خلال روايته (شتاء البحر اليابس) التي قال فيها أحدهم إنها مجموعة من القصص القصيرة تلتقي فيما بينها ببعض المفاصل السرية. وقد كان استخدام وليد للزمن من أهم علائم تغلغل القصة القصيرة في روايته.

ولعل اسماعيل فهد اسماعيل خير من يمثل ذلك كله مجتمعاً في سائر رواياته. فهو يستغني عن التحليل كلياً، ويستخدم الديكور الخفيف البسيط، ويلعب بالزمن مستخدماً الوسائل السينمائية، إلى آخر علائم التواجد القصصي في البنيان الروائي.

وتُعدّ رواية غادة السمان (بيروت 75) من أحدث الأمثلة العربية في هذا الصدد. وقد أشارت إلى ذلك مجلة الفكر المعاصر البيروتية في عددها الأخير، في عرضها للرواية. ولعل الأمر يكون أكثر وضوحاً حين نقارن بين قصص الكاتبة نفسها في مجموعة (رحيل المرافىء القديمة) وبين هذه الرواية، ونجعل المقارنة لا توفر أي عنصر، بدءاً من الصياغة اللغوية للجملة حتى دائرة القصة أو الرواية وعلاقاتها كافة.

إن لكل فن أدبي: القصة، الشعر ، المسرح، الرواية، شخصيته المتميزة عبر إرث تاريخي ما، ولكن دعوى الاستقلالية تظل نسبية. فالتداخلات معروفة دوماً وهي تتنامى سنة بعد سنة: المسرح يدخل الشعر، والشعر يدخل القصة، والقصة تدخل الرواية، ومن يدري فلعل هذه العلاقات أن تنتج عبر مرحلة تاريخية أو أكثر فناً جديداً أو أكثر. وتلك أمنية تشغل بال أقلام هامة في كل مكان. وقد جسدها رسول حمزاتوف في (داغستان بلدي) التي نقلها عبد المعين الملوحي إلى العربية في العدد الأخير من (الآداب الأجنبية). لقد تقدم حمزاتوف إلى مزج الشعر والمذكرات والقصة والرواية وكتب "أتساءل: هل أنا أفسد المائدة إذا خلطت في القدر الواحدة اللحم والرز والفاكهة والفلفل ثم أضفت إليها الملح والعسل؟ أو أن ذلك سيصبح طعاماً لذيذاً متميزاً؟ ليحكم على ذلك من سيأكل" كما قال: "عندما أمزج ألواناً شتى في لون واحد فليس يعني ذلك أني آخذ ثمرات مختلفة فأقسمها وأخلطها لأجعل منها سلطة فواكه، ولكني أخرجها حية، أزاوج بينها كما يصنع البستاني العاقل لكي يحصل على نوع جديد من الثمار والخضر، ولا أدري ما سيعطي هذا التنوع في آخر الحساب". وهكذا لا تكون المسألة اليوم تحرير فن من سواه وتكامل شخصيته الذي يغلق من النوافذ أكثر مما يفتح، على الرغم من أهمية تحقيق قسط من ذلك على الأقل، في مرحلة انقضت من تاريخنا، حين كانت كل الأعواد لا تزال فتية، وليس عود القصة أو الرواية وحسب. أما اليوم فقد غدت المسألة مسألة تلاقح، وحمل، وغداً تكون الولادة.

* * *

شريف حتاتة والعين ذات الجفن المعدنية

الثورة 28 / 8 / 1975 ـ دمشق.

شهدت السنة الفائتة ظهور عملين جديدين يدعمان ظاهرة أدب السجون التي تنامت خلال الأعوام القليلة الماضية. والعملان مصريان صدرا في بيروت، الأول وهو (الأقدام العارية لطاهر عبد الحكيم) يتناول تجربة حديثة قياساً إلى تجربة العمل الثاني وهو (العين ذات الجفن الحديدية للدكتور شريف حتاتة) التي عادت أكثر من ربع قرن إلى الوراء، أيام صدقي ومن سبقه، وقد جاءت في جزأين، حمل ثانيهما عنواناً خاصاً هو (جناحان للريح).

هاتان الروايتان، شأنهما شأن رواية القلعة الخامسة لفاضل العزاوي ـ العراق تسعيان إلى تسجيل تجربة خاصة، مع هذا القدر أو ذاك من إكسابها أبعاداً إضافية. تجعلها تخرج عن الإطار الشخصي أو المحلي، أو عن الصيغة التاريخية والوثائقية، لتساهم فنياً في رسم الصورة النضالية الإنسانية ضد العسف. وعلى العكس من ذلك نجد أعمالاً أخرى في أدب السجون قد آثرت منذ البداية الخروج عن الإطار الشخصي أو المحلي، التاريخي أو الوثائقي، إيثاراً لعمومية الصورة، وهذا ما نراه في رواية عبد الرحمن منيف (شرق المتوسط) كما كان طموح روايتي (السجن).

ولا ريب أن تعاظم حجم التحدي الذي يواجهه المناضلون العرب عامة يفسر سبب ظهور الروايات الخمس السابقة خلال ثلاث سنوات فقط، كما يفسر الإلحاح المتزايد على تسجيل التجارب الشخصية، القريبة منها والبعيدة، الفردية والجماعية، وإلى جانب ذلك: تجسيد النموذج الثوري الصلب الذي يتحدى الواقع.

* * *

تبدأ رواية الدكتور حتاتة مع القبض على بطله (عزيز حمدان) وتنتهي مع فراره. وبين هذين الحدين تمتد سنوات من السجن وجبال من الذكريات ومئات من الصفحات. وقد سارت الرواية في مستويين متوازيين دون أن تؤثر في موازاتهما التنقلات المستمرة بينهما. أما الأول فهو السجن، وأما الثاني فهو الذكريات. وقد حمل الكاتب عبر ذلك آلة تصوير بالغة الدقة، لا تستثني أدنى التفاصيل في أي مشهد تقع عليه العدسة، فالرغبة في تسجيل كل شيء تستبد بصاحبها. وليس المقصود الحدث وحده، بل الخواطر والآراء التي ينثرها في الحياة والفن والشيخوخة والعلم ونقل الخطب التي كانت تلقى في اجتماعات اللجنة الوطنية للطلبة والعمال عهد صدقي أو في المهرجانات والأحاديث عن الضرورة والحرية والتمرد والثورة والعامل والآلة إلخ.. ولقد برز ذلك خاصة في الجزء الأول. أما في الجزء الثاني فقد ازداد توتر الأسلوب، وغلب الحدث وتسارع، فيما انسحبت نسبياً التفصيلية والخطابية. إلا أن السرد ظل الطابع الأثير لأسلوب الكاتب. ومن النادر أن خرج عنه، فنوّع في الضمائر، أو استغل الدور الخطير الذي احتلته الذكريات في الرواية.

ماذا في تجربة (عزيز حمدان) مما يشكل إضافة معتبرة إلى تجارب الذين سبقوه في أدب السجون؟

هذا الدكتور ابن الانجليزية، وابن البورجوازية الكبيرة كما ينعت نفسه حرفياً، يخاطبه الكاتب في الجزء

الثاني: "حقاً لم يكن لك وطن،ولم يكن لك شعب عندما كنت في القصر الكبير، وعندما كنت طالباً تجلس أمام الجثث في المشرحة (...) ولكن فيما بعد عرفت معنى الوطن، وأصبح لك شعب.. عرفته من الذين سماهم صدقي الهدامين.." (ص59).

هذا المقطع الصغير يلقي أضواء كاشفة على تجربة عزيز في أهم مفاصلها. فالرجل ينتمي من حيث المنبت إلى الطبقة البورجوازية الكبيرة ذات الأصل الإقطاعي والتي أكملت هجانتها في لندن. لكن عزيز قطع جذور المنبت، واعتنق فكر الطبقة العاملة، وكرس عمره وطاقته للنضال في سبيل ذلك. وقد كانت خطوته الأولى في انتمائه الجديد في الجامعة، ومن خلال الاحتكاك بخليل، وحسن، وعماد، وسواهم ممن نعتهم صدقي بالهدامين، وكذلك من خلال الجو السياسي الحامي في الجامعة، والمرتبط بالنضالات العمالية المتصاعدة، كما هو معروف في تاريخ مصر القريب، وحين كانت قضية الاستقلال والجلاء هي الأولى.

إن الكاتب يفيض كما ذكرت في استرجاع تفاصيل ذلك أثناء السجن، وخلال عملية الانتقال الناشطة بين وصف الحياة في السجن وبين الذكريات. إن حياة الزنزانة، كما يقول عزيز (ج1 ، ص92) كلها ذكريات، وثمة صور متفرقة من قصة الماضي، لا رابط بينها سوى خيط رفيع مستتر يلمس ولا يرى، كما يضيف في موضع آخر. وهكذا يعرفنا على عمله بعد التخرج في الطب، وصلته بنادية هذا النموذج النسوي الهام الذي يحارب على جبهتين: ضد البيت والشارع والنسوية السائدة، وضد طغاة البلد عامة. ويقف بنا الجزء الأول عند انتسابهما للتنظيم الحزبي. وفي المستوى الآخر من الرواية: مستوى الحياة اليومية في السجن، ثمة بالإضافة إلى التحقيق والتعذيب ومقاومة السجناء بما فيها الإضراب، نرى سقوط حسين الرفيق السابق وابن التاجر - لاحظ - وجنون عماد، وتجربة الاوردي التي تودي بأصلب المناضلين، وكسب بعض حراس السجن. وإذا كان هناك ما يمكن اعتباره ميزة لهذه الرواية فيما سجلت من السجن في تلك الفترة، فهو أنها تقدم شاهداً تاريخياً، ليس على ما كان فحسب، بل على ما وصلت إليه الشراسة السلطوية، مما جسدته الروايات الأخرى المذكورة، والتي لا يفصل الكثير بين زمن تجربتها وكتابتها، ونشرها كما هو شأن (العين...).

إن عزيز عمران لم يكن في هذه الرواية فقط ظلّ الكاتب وبديله الروائي. ذلك أن محاولة الترميز، وبالتالي الخروج من الشخصي إلى العام، تقطع السياق السردي في أكثر من موضع. ولقد أنضج السجن شخصية عزيز، وشذب الكثير من ذاتيته المضخمة، فحقق للشخصية الروائية نمواً ملحوظاً، ووصل ببطلنا أخيراً إلى قرار الهرب من المستشفى الذي أحيل إليه، محاولاً استغلال الظروف الجديدة لفعلٍ أكبر مما تتيح نضالات السجن التي غالباً ما تنحصر بالحفاظ على الجسد وحسب.

إن فصول الرواية الأخيرة المكرسة للهرب تذكر ببداية رواية (في بيتنا رجل) لإحسان عبد القدوس، من حيث علاقة السجين بحراسه، والأطباء، وطريقة الهرب وموعده. إلا أن في المقارنة ظلماً للدكتور حتاتة الذي قدم بروايته هذه إسهاماً جيداً في أدب السجون.

* * *

الرواية المتسلسلة

الثورة 5 / 9 / 1975 ـ دمشق.

في كل صحيفة أو مجلة يمكنك أن تقرأ قصة قصيرة أو قصيدة، بحثاً أو جزءاً من بحث، بل مسرحية قصيرة وربما طويلة، ولكن يندر أن تقع على فصل من رواية في أية دورية، والظاهرة ـ باستثناء القطر المصري ـ ليست محلية. لقد درجت أغلب الدوريات المصرية منذ عقود على ألا يخلو عدد منها من أحد فصول رواية ما. وسلك الكتّاب هناك كباراً وصغاراً، متقدمين وطالعين، هذه الدرب في أغلب أعمالهم، كما اجتذبت بعض المجلات عدداً من الأقلام العربية خارج القطر المصري.

أما لدينا، فلا يزال الحديث في علاقة الرواية بالصحافة اليومية أو الأسبوعية أو الشهرية مبالغة غير مستحبة. ولا تقلل من هذه الحقيقة المبادرات القليلة المتناثرة في الوهلة الأخيرة للموقف الأدبي أو المعرفة، حين نشرتا بعض الفصول لعبد السلام العجيلي أو حنا مينة أو بديع حقي، إذ أن ذلك لم يكن إلا من قبل التمهيد لصدور رواية، أو نتاج ظروف خاصة ـ ليست سراً ـ بالمجلة، كرغبتها في "دعم" العدد ببعض الأسماء، والتفصيلات كثيرة.

إن هذه الصلة شبه المبتورة بين الرواية والدوريات هي من مميزاتنا الإعلامية والأدبية الخاصة، ومن جديد هذه السنين. وهي النقيض الذي آلت إليه تلك الصلة، بعد أن كانت ذات يوم في حال أفضل، ليس فقط في أوربا، ولنلاحظ: أوروبا القرن التاسع عشر، بل في بيروت القرن التاسع عشر أيضاً، كما تذكرنا أعمال البستاني وما حفظ التاريخ من مجلات الجنة والجنان.

إن أكبر الروايات العالمية قد ولدت في القرن الماضي مجزأة على صدر الصحف والمجلات. واتخذ هذا الأمر في مرحلة طويلة صيغة تجارية حسب قانون العرض والطلب. فمن المعروف مثلاً أن أوجين سو حين كتب (أسرار باريس 1842 ـ 1843) وجد نفسه مرغماً في العام التالي، بفعل السوق، على كتابة (أسرار الشعب 1844 ـ 1856)، وبعد ثلاثين عاماً من ذلك، طار بول فيغال إلى انكلترا، كي يكتب بالسرعة القصوى (أسرار لندن) على غرار ما فعل أوجين سو ـ لاحظ العناوين ـ أما سبب هذه السرعة فهو المنافسة بين الصحف، وازدياد الطلب.

لا ريب أن لصلة الصحافة بالرواية منزلقاتها الكثيرة، وبالتحديد حين يتحكم فيها الطابع التجاري والاستهلاكي، إذ تستحيل الرواية من أثر إبداعي وعمل فني إلى حاجة تبتز لمصلحة الناشر أو المؤسسة. أي باختصار لمصلحة التاجر ـ القارىء بنفس بوليسي أو غرائزي أو كوميدي.. وهذا ما يتواجد بوفرة في عدد غير قليل من الدوريات المصرية واللبنانية على الدوام ـ لنذكر مجلة الشبكة مثلاً والأسماء المستعارة: كاتب عربي كبير، أو الأستاذ ـ إلا أن هذه المنزلقات جميعاً لا ينبغي أن تخفي أو تقلل من إيجابية الصلة الصحيحة بين الرواية والدوريات، وهي إيجابية تتناول أسلوب الرواية كما تتناول موضوعاتها. وها هنا بالضبط يكمن سر الإلحاح الذي نراه في بلد كالاتحاد السوفياتي على الرواية المتسلسلة. فقد نشأ كبار الكتّاب الواقعيين، كروائيين، في أحضان الدوريات. ولم تقلل هذه النشأة من شأنهم، على الرغم من غزارة كتّاب الروايات الرخيصة. بل إن هذه النشأة كانت أحد العوامل الأساسية في دفع اسم الكاتب قدماً، وهذا ما نلاحظه في مصر من جديد، خلال العقد الأخير.

لقد كوّن بلزاك أسلوبه الروائي وطريقته في التحليل ورؤيته ضمن هذا السياق الذي اكتنف ظهور أعماله،

وهو السياق الذي فرض على الواقعيين عموماً دراسة المجتمع وكواليسه ومظاهره. وإذا كنا اليوم لأسباب مختلفة وكثيرة، نجد أنفسنا بعيدين عن (تلك الواقعية)، فإن هذا لا يؤثر في ضرورة استفادتنا مما كان ويكون ـ على ضوء ما تقدم ـ بين الرواية والصحافة. إن الرواية المتسلسلة تقود غالباً بحكم طبيعتها بعيداً عن الأجواء التجريدية، وتؤثر مثلاً: الحدث، وتوفر فرصة ذهبية للوقوع على حل أدبي ـ جماهيري لأداة التوصيل الروائية، ولدفع روايتنا إلى الزوايا التي لا تزال بكراً على الروائيين، فهل يكفي ذلك كله لمبادرة ما، أم أن الحديث فيه لا يزال ـ كما تقدم ـ مبالغة غير مستحبة؟ إن أبرز أعمال أعلام الرواية الخالدين قد ظهرت متسلسلة في الدوريات للمرة الأولى. وربما لم يصبح ديكنز روائياً إلا بواسطة الصحافة. أما دوستويفسكي فلعله لم يكن غير كاتب روايات متسلسلة، وهو الذي كان يتطلع إلى مثله الأعلى في هذا الميدان: أوجين سو. إن سيرة دوستويفسكي حافلة بأخباره مع رؤساء تحرير الصحف وأصحابها وكيف كانت طلباتهم إليه تتم، والمساومات، والتعجيل، والتنفيذ والاستغلال.. وإذا ما تابعنا التعداد، فسنجد أن أبرز ما خلف بلزاك وزولا وحتى فلوبير، كان في البداية رواية متسلسلة. وليس من المصادفات أو تخليد تقاليد عهد أولاء الأعلام أن نجد الحرص لا يزال كبيراً في الاتحاد السوفياتي في هذه الأيام، على تمتين صلة الرواية بالصحافة.

ترى هل سيظل الأمر رهن المصادفات أو الاعتبارات غير الموضوعية، أو الطابع التجاري والتخريبي لبعض المؤسسات العامة أو الخاصة، كما نرى في أكثر من عاصمة إعلامية عربية؟

* * *

ضمور الإنتاج الروائي بين الشباب

الثورة 11 / 1 / 1976 ـ دمشق.

1 ـ موت الرواية :

لا زال الإنتاج الروائي في سورية أقل منه في كافة الأجناس الأدبية الأخرى. وإذا لاحقنا هذا الإنتاج لدى الأدباء الشباب بدا الضمور أكبر وأخطر. والمعني بمصطلح الشباب أولاء الذين هم في باكورة السن والعطاء. وهذا المصطلح يفتقد الضبط بما يفوق أغلب المصطلحات النقدية، على الرغم من عظيم علتها عندنا.

إن قائمة المنشورات الصادرة في القطر وخارجه خلال السنوات القليلة الماضية خير برهان على غياب فاعلية الشباب الروائية، فهل يمكن أن نعدّ ذلك مؤشراً للمستقبل الذي ينتظر الرواية على أيدي أدباء المستقبل؟ وبالتالي هل هو نذير موت الرواية يطلق هنا، بعد أن أطلق مراراً في أزمنة وأمكنة أخرى في العالم.

لقد تحدث اليوت منذ خمسين عاماً عن هذه المسألة، وأعلن موت الرواية بنبوءة مشؤومة. وفيما بعد أخذ الفن السابع يتهدد الرواية، كما ظهر تناقص عدد المنتجين الجدد، وعدد القراء. ولقد ذهب آخرون إلى نعي الرواية الواقعية تحديداً، واقترحوا من البدائل ما اقترحوا. فثمة من ذكر التحقيقات الصحفية، أو علم الاجتماع أو الصحافة عموماً.. والخلاصة أن دعاة هذه الآراء رأوا أن الحركة الشكلية الحديثة في أوربا وأمريكا قد ورثت (المرحومة) الرواية الواقعية. إلا أنهم اليوم باتوا جميعاً يشكون من المآزق المميتة للحركة الوارثة المزعومة، ولا يجدون مخرجاً لتصحيح تنظيراتهم إلا موت أكبر، هو موت الرواية عموماً، وموت الأدب كله في المستقبل

الذي يرون، (لاحظ ما كتب مثلاً في العدد الحادي عشر من مجلة الثقافة العربية في العام الماضي، عن موت الأدب).

2 ـ حقيقة الظاهرة وأسبابها :

من حسن الحظ أن الأمور لم تصل عندنا بعد إلى هذا الحد. والظاهرة محصورة تقريباً في الرواية السورية. إذ أن إسهامات الشباب في الرواية في القطر العراقي مثلاً، أو في القطر المصري، هي في مستوى إسهاماتهم في الأجناس الأخرى، شعراً أو قصة أو مسرحاً أو نقداً. وعلى العكس مما نجد في سورية، حيث يتخذ الترتيب ظاهرياً، الجدولة التالية:

1 ـ الشعر والقصة القصيرة.
2 ـ المسرح.
....
4 ـ النقد.
....
6 ـ الرواية.

وإذا كان الجيل المتقدم قد قدم عدداً محدوداً من الروايات، تشهد خاصة عليه، فإن الجيل الأحدث لم ينجز ذلك بعد، كما يبدو على غلاف السوق الأدبية.

إن رواية (المهزومون) لهاني الراهب التي صدرت منذ عقد ونيف جاءت مصداق ما سبق قوله، بالنسبة للجيل الذي ينتمي إليه الكاتب، خلاف ما جاء بعدئذ في روايته الثانية (شرخ في تاريخ طويل) حيث أفلت الزمام من يديه، ليس فقط لأنه ابتعد عن جيله، بل لأنه أساساً اصطنع في تجربة الرواية، والجيل، مما نحا بالرواية كاملة شر منحى. أما حيدر حيدر فقد قدم (الزمن الموحش) التي كتبت قبل ظهورها بعدة سنوات، فكانت لا تدليلاً على مساهمته الروائية وهو القاص المبرز، بل تدليلاً على وثيق الصلة بين ما كتب في الرواية وبين جيله والمرحلة. وعلى الرغم من أن المرء يجد في صنيع حيدر هذا ما لا يماشيه فيه، إلا أن (الزمن الموحش) جاءت حقاً مسألة أخرى أهم من (شرخ...) أو مثيلاتها، وأكبر.

ولقد قدم حيدر نفسه، وممدوح عدوان أيضاً أعمالاً روائية أخرى خارج هذا النطاق (الفهد ـ الأبتر)، حتى إذ انتقلنا إلى الأسماء التالية، ارتسمت الظاهرة التي دفعت في البداية إلى التساؤل عن المستقبل الذي ينتظر الرواية هنا، إن استمر الأمر على ما هو عليه.

هل من الممكن أن نعد الصعوبة التنفيذية التي ترافق الفن الروائي سبباً لهذه الظاهرة؟ إن كتابة الرواية تستدعي جهداً معيناً، وتتطلب وقتاً خاصاً، وتفترض المقدرة على التحكم بالوقت والمزاج، وسوى ذلك مما اصطلح على تسميته غالباً بحاجة الرواية إلى الاستقرار النسبي، والموضوعية النسبية. وفي حالة افتقاد ذلك، وخاصة حالة (الاستقرار) التي يعيشها الشباب وسواهم، يكون من الطبيعي أن ينتج هذا العكوف عن الرواية، وإيثار الإنتاج الذي يتطلب وقتاً أقصر، ويوافق المزاجية الأكبر والأكثر حدة، ويستطيع بالتالي أن يفرغ الشحنة العالمية التي تصطرع في دخيلة الأديب. فإذا ما أضفنا إلى ذلك كله مسألة النشر التي تلعب دوراً حساساً في حالة باكورة السن والعطاء، توضح إلى حد بعيد موطن العلة الأساسي.

إن المواد المنشورة في الدوريات اليومية والأسبوعية والشهرية هي في الغالب من الإنتاج الشعري والقصصي والتعليقات النقدية. وفي حالة الشباب يغدو ذلك قانوناً. ومن ناحية أخرى نجد أن المؤسسات القائمة على النشر قد عاملت إنتاج الشباب في المجاميع الشعرية والقصصية الصغيرة، القليلة التكاليف، كأن المسألة (رفع عتب) لا أكثر، في الوقت الذي سلكت فيه حيال إنتاج الشباب - في الرواية خصوصاً - في أقطار أخرى مسلكاً آخرا

إن الصعوبة التنفيذية التي رأينا بعض ملامحها، ومسألة النشر، لم تفلحا، على الرغم من أهميتهما الكبرى، في حرف إنتاج الشباب روائياً، إلى حد بعيد. هذا إذا ما تجاوزنا القشرة الخارجية لعدد من الشباب، بين حين وآخر، وأذكر من ذلك الآن مخطوطات روائية لكل من (نيروز مالك، محمد كامل الخطيب، وديع اسمندر، ابراهيم الخليل). إن وجود هذه المخطوطات وربما ما هو أهم من ذلك وأكثر (فمن يدري ماذا في الزوايا من كافة أنواع الخبايا؟) يجعلنا نضع أيدينا على جانب أساسي في ظاهرة ضمور الإنتاج الروائي بين الشباب، ونكشف المصطنع فيها. فالرواية، وخصوصاً الرواية الواقعية، ليست كما رأى لها اليوت وورثوه، والرواية أيضاً ليست فقط مهمة المتقدمين أو الموغلين في السن والتجربة والمجد الأدبي. ولقد قدمت المبادرات الجماعية في أكثر من قطر عربي مثالاً طيباً للخروج من مأزق المخطوطات وسواها من هموم الإنتاج الأدبي والفكري عموماً، وهو الأمر الذي إن تم هنا، بشكل أو بآخر، فإنه سيفرض وضعاً جديداً، ليس فيما يختص الرواية والشباب وحسب، بل لعموم الإنتاج الأدبي والفكري.

* * *

واقعية الرواية الجديدة

الثورة 22 / 1 / 1976 ـ دمشق.

مرة ثانية نعود إلى مجلة (المعرفة) في متابعة قضية هامة تثيرها ترجمة بدر الدين عرودكي لحلقة البحث المنعقدة منذ سنة 1963 بين لوسيان غولدمان، ناتالي ساروت، آلان روب غرييه، حول واقعية الرواية الجديدة في فرنسا. (العددان 165 - 167).

فهذه القضية تفتح نوافذ كبيرة على مسائل الشكل، المضمون، الواقع، الواقعية، مما شهدت السنة الماضية محلياً، أخذاً ورداً طويلين بصددها، وخصوصاً في جريدة الثورة. وعودتنا اليوم إلى هذه القضية تتجاوز بالطبع أسلوب المهاترة الذي تجلى في تعقيب مجلة المعرفة على دراستنا للملف الذي ضمه عددها قبل الأخير عن المرأة، وهو أسلوب لم يخفه الوقار المصطنع، والأمانة التي سكتت سبعة أشهر ونيف على مقال لنا، ثم استفاق التعقيب أخيراً وفجأة، ولكن معلناً عن سوء نية كبير في قراءة النص، إذ أغفل ما فيه من إشارات كافية إلى القصة التي ترجمها أمين تحرير المجلة، وإلى الحوار الذي أجري مع هنري ميلر، وهما إشارتان تزيلان اللبس الذي تصيده تعقيب المجلة الأكثر دراية - لو توفر ما تدعي من موضوعية وإخلاص نية - بمسببات اللبس في سائر أدوات النشر في بلادنا، ومنها المجلة نفسها (انظر على سبيل المثال عددها الأخير ص82 ص95).

1 ـ العلاقة بين الشكل الروائي والواقع

يرى لوسيان غولدمان، عالم الاجتماع الكبير، أن الشكل الروائي أكثر الأشكال الأدبية ارتباطاً بشكل مباشر

وفوري بالبنى الاقتصادية. ويبرهن على صحة مقولته هذه بملاحظة المرحلتين الأخيرتين من تاريخ الاقتصاد والتشييء في المجتمعات الغربية، واللتين وازتهما روائياً مرحلتان مهمتان في الشكل: الأولى عبر عنها بذوبان الشخصية، ومثل لها بجويس وكافكا وغثيان سارتر وغريب كامو، والثانية سماها ظهور عالم مستقل للموضوعات ومثل لها بالرواية الجديدة في فرنسا.

إلا أن هذه المقولة وبراهينها القوية، لم تستطع دحض التساؤل الكبير الذي واجهه غولدمان عن سبب تأخر الشكل الروائي الملائم لما سبق أن كشفه ماركس منذ أكثر من مائة عام، من استقلال الموضوع عن الشخصية في الاقتصاد (توثين السلعة: ماركس، التشييء: لوكاش) وهو ما يدعي تجسيده اليوم غرييه وساروت ورفاقهما من كتّاب الرواية الجديدة في فرنسا، الذين يكثرون الحديث عن اختفاء الشخصية الروائية واستقلال الموضوعات.

إن مقولة غولدمان هذه، سواء أوصفت بالمغالاة السوسيولوجية، أو الوقوع في الاقتصادية.. تظل مؤشراً هاماً على أمرين:

الأول: نوعية الصلة بين أكثر الاتجاهات الأدبية الغربية شكلية وبين الواقع المادي، مما يدحض ادعاءات بعض أصحاب تلك الاتجاهات، وجميع المتنطعين للدفاع عنهم وعن المذهب الشكلي عموماً في بلادنا، وخصوصاً أولاء المروجين لمذهب النقد الجديد الأمريكي، المذهب النصي.

الأمر الثاني: نوعية العلاقة الصحية التي ينبغي أن تقوم بين إنتاجنا الروائي - والأدبي عامة - والإنتاج المماثل في بعض العواصم التي أسر هواها قلوب المتفرنجين. وهي علاقة تستطيع الوقوف على السلم الفني المعاصر والحديث، دون المرور بالمراحل التطورية المختلفة، دون الابتداء من أسفل السلم - ونحن المسبوقون بأميال - ودون الاكتفاء بتقديم الواقع بآلة واحدة مسطحة. ولكن في الوقت نفسه، دون أن يكون السلم الفني المعاصر والحديث هو فقط تلك المقاييس النقدية الصارمة المستمدة من النقد الأدبي الغربي الذي استمد نسقه بدوره من الأعمال الروائية الغربية على مر العصور، حسبما يعبر بعض النقاد المتأوربين والمتأمركين في سعيهم لبلورة ملامح تجربة عربية في التفاعل مع التيار الموضوعي في النقد الأوربي والأمريكي الحديث، أو متابعة تطبيقاتها بعدئذ.

إن العلاقة الصحية المرجوة مع السلم الفني المعاصر والحديث لا تغمض عينها على المنجزات الأوربية والأمريكية، ولكنها تتطلع قبل ذلك للإنجازات الثورية والاشتراكية أنى كانت، والتي هي نتاج معطيات معينة أقرب إلينا عربياً وإنسانياً من نتاج المجتمعات الرأسمالية.

* * *

إلى جانب أطروحة غولدمان في الشكل والواقع تتقدم أطروحة ناتالي ساروت التي ترى أن الواقع العادي، واقع القارىء والكاتب "هو صورة عالم قدمتها لنا كل معارفنا.. إنها صورة معروفة وقد غدت مبتذلة للمجتمع والطبيعة وللعلاقات الإنسانية خلقتها الأفكار المتلقاة من علم النفس والأخلاق والميتافيزيقا...". (المعرفة العدد 165 - ص81). إن هذا الفهم المقلوب للواقع المادي يقترن بصورة مثالية للواقع المعتبر في نظر الكاتبة، وهو الواقع المجهول كما تسمي وتردف: الواقع غير القابل للإدراك بشكل مباشر، والمؤلف من عناصر مبعثرة نتنبأ بها، ونستشعرها بشكل غامض.

إنه واقع يقوم إذن على النبوءة، والغموض والمجهول، وهذا القلب المثالي للأمور يقود حتماً إلى وضع مماثل في فهم التاريخ. وهو ما أخذه غولدمان على ساروت، ولكن برفق ودبلوماسية، حين عارضها في تقديرها لقيمة

الكتّاب في الانتقال من الرواية الكلاسيكية إلى الرواية الجديدة، وكذلك في تصغيرها لقيمة بقية عناصر المجتمع، وتسكينها للواقع الإنساني (المعطى مرة واحدة وإلى الأبد، يقوم الكتّاب باستكشافه بعضهم إثر الآخر).

إن ساروت تتذرع بذلك الواقع الذي اعتبرت، كي تنظّر للشكل الروائي الجديد "كلما كان الواقع الذي يكشف عنه العمل الأدبي جديداً، غدا شكله شاذاً" (المعرفة العدد 165 - ص80) وهي في صنيعها هذا تقول كثيراً من الحق الذي أريد به باطل. فتبرير تجديد الروائي للشكل مثلاً بكون بحثه في المادة الجديدة يرغمه على استبعاد ما هو سائد ومتفق عليه، تبرير صحيح إجمالاً، وليس في حالة كون الواقع المجهول الذي رسمت هو المادة الجديدة وحسب، بل أساساً في حالة كون الواقع المادي بكل حقيقته وغناه، ومع كل ما سبق أن كتب الكتّاب عنه، هو مادة الروائي المجدد، شكلاً ومضموناً.

* * *

وليس آلان روب غرييه ببعيد عما ذكرت ساروت، على الرغم من أنه يتقدم عليها كما يبدو في مواد حلقة البحث المذكورة، في فهم عالمه الرأسمالي، حيث يركز على الطلاق المتزايد بين الإنسان والعالم وهذا ما يهتم به غولدمان كثيراً، ويرى فيه أسس ظاهرة التشييء، وبالتالي أسس الشكل الجديد الذي طلع به روائيو منتصف الليل، ومدرسة النظر... إلى آخر الأسماء التي عرف بها كتّاب الرواية الجديدة.

2 ـ الواقعية والرواية الجديدة :

على يد لوكاتش، وفيشر، وغارودي، اتخذ الحديث عن الواقعية سموتاً جديدة وعديدة. ولم يقف غولدمان بعيداً عن ذلك. إنه يرى الواقعية: "إبداع عالم تماثل بنيته البنية الجوهرية للواقع الاجتماعي الذي كان المبدع قد كتب فيه". واستناداً إلى ذلك يرى في إنتاج ساروت وغرييه واقعية (جذرية)، ويدرس روايتي غرييه(المماحي، البصاص) مفصلاً في المضمون خاصة، ومبرهناً على واقعيتهما بسبب ثيمة كل منهما، وهزال الفعل الفردي فيهما، ولأنه تبين فيهما التحول الاجتماعي والإنساني المتولد عن ظهور هاتين الظاهرتين:

* الضوابط الذاتية للمجتمع.

* سلبية الأفراد المتزايدة أو نزع التسييس، وبالتالي: التشييء.

ولا يرى غولدمان أن افتقاد ساروت لجويس وكافكا... في ملاحقة البنية الجوهرية للعلاقة (موضوع - فرد) مضيفة إليها التحولات النفسية، لا يرى أن ذلك يقلل من واقعية هذه الكاتبة.

إن هذا الاجتهاد في الواقعية يؤكد دور الثيمة في تحديد هوية العمل من جهة، وفي توليد الشكل من جهة ثانية، وإن لم يتابع الدورة الجدلية للشكل والمضمون حتى نهايتها، ربما بسبب طبيعة الحلقة. ولقد كان من المفيد أكثر لو أن هذا الاجتهاد لاحق بالمعنى الأكثر (سياسة) للواقعية، والذي توقف عنده كل من ساروت وغرييه إذ تحدثا عن الأدب الملتزم والماركسية، خاصة أن هذا الحديث ليس منفصلاً عن تاريخ ظهور جماعة الرواية الجديدة، وعلاقتهم بادىء ذي بدىء بالماركسية، وتحديداً بالشيوعية في فرنسا، شأنهم شأن جماعة (تيل كل) البنيوية.

لقد أخذت ساروت على الأدب الملتزم - واضح أنها تعني الالتزام الماركسي - تخليه عن الواقع المجهول في سبيل تربية الجماهير، في سبيل ما تسميه بالأخلاق. وهي تضرب على إمكانية إبداع الأدب الملتزم في حالة (الانطلاق العفوي) دون الإعداد المسبق، بمثال بريشت. ولكن بريشت في واقع الأمر هو آخر من يجوز الحديث

عنه في صدد واقع ساروت المجهول، وفي صدد الانطلاق العفوي. كما أن ساروت تبدو عاجزة عن فهم معادلة تعامل الثورة مع الأشكال الأدبية البورجوازية، إذ تلفظ الثورة الشائخ منها، وتنتقي أفضل ما فيها، فضلاً عن إفراز الأشكال الجديدة. وها هنا يدخل الحديث عن الواقعية باباً جديداً يجتاز فيه ما كانته سابقاً، وما ستكونه.

أما غرييه فإنه يعلن التزامه بالكتابة فقط التزاماً يكاد يكون حرفياً بمشكلات الرواية. وبمقابل اتخاذ الماركسيين للمواقف، مدعياً الواقعية الموضوعية إذ يبدع عالماً خاصاً، لا يحكم عليه ولا يدينه ولا... هكذا بكل حيادية زائفة.

إن مطّ رداء الواقعية كي يتسع لكل المبدعين لا ينبغي أن يكون غاية. فالواقعية ليست شهادة حسن سلوك أدبية أو اجتماعية، ولكنها هوية سياسية متجسدة في الإنتاج الإبداعي. وظاهرة المط هذه راجت في أوروبا كما هو معروف خلال العقدين الماضيين خصوصاً. ولئن جسدت رداً بليغاً على من نعى الرواية الواقعية يوماً ما، فهي تشكل في الوقت نفسه خطراً على الواقعية وعلى الأعمال الإبداعية.

لقد جاء في حلقة البحث المذكورة كثير مما يفيد في هوية الرواية الجديدة كمبادىء وكتطبيق على الحالة المعنية، إلا أنّ مطّ الرداء من جهة، وتحجيم المعنى السياسي في الواقعية من جهة ثانية - مقابلة - حدد كثيراً مما يمكن أن تقدمه لنا، وخصوصاً فيما يتعلق بالواقع، والشكل.

* * *

جيمس دروت في رواية العدو

الثورة 28 / 2 / 1976 ـ دمشق.

بين حين وآخر يعلو (الصياح) حول الصلة الأدبية المطلوبة مع الغرب (بما فيه الولايات المتحدة)، ويفعل ذلك خاصة أولاء الذين تصلبت أعناقهم على قبلة ذلك الشطر من العالم، بعجره وبجره، سواء ما يقدم نفعاً لأدب هذه البلاد وسواه وما لا يقدم. ولئن كان مثل هذا الصياح يستدعي لدى البعض أحياناً ردة الفعل الحادة التي تتمثل بمقاطعة أي إنجاز أدبي غربي أو أمريكي، فإن الصلة المطلوبة، والصحية، تتمثل في مثل الخطوات التي أقدم عليها صنع الله ابراهيم، إذ نقل إلى العربية مؤخراً رواية (العدو) لجيمس دروت الأمريكي، وهي إحدى صرخات الاحتجاج الغاضبة الجذرية ضد النظام الرأسمالي الأمريكي، يرسلها أحد شبابه الذين عرفوا في الأوساط الأدبية باسم (الكتاب الغاضبين). فرواية (العدو) كما وصفها الناشر، مانفستو شامل لتيار جديد في الفن المعاصر يقوم على الحركة. وهكذا تلوح دلالة الرواية على الخط التقدمي، والمتطور الطليعي فنياً، الخط الذي تنبغي إقامته مع هذا الأدب، وليس مع تياراته البورجوازية الشكلية المتفسخة رغم بريقها العصري الذي أعشى ويعشي بعض العيون.

تعتمد رواية (العدو) طريقة الوصف المدقق التي تحاكي الوصف في الرواية الفرنسية الجديدة - وصف البناء في كوهلي، في ضيعة بابسون، مشروع البناء في الغابة.. وهي تخاطب القارىء في أكثر من موضع، بضميري المفرد والجماعة، وخاصة في النهاية بعد أن ينتهي الفصلان الأوليان من (دراما) الكاتب، كما ينعت روايته، وهو يعني فشل مشروعي البناء اللذين حاولهما. هنا يخاطب القارىء معلناً أن الفصل الثالث في (دراماه) هو المأساة

التي تتمثل في بلاده خلال القرن العشرين. ولكن جيمس دروت لا يكتب هذا الفصل، فهو الفصل الذي لا يتحقق، ولقد كان روبي بطل الرواية وراويها يأمل لو أنه لم يخفق في المشروعين - الفصلين السابقين، وأن يستمر بالتعاون مع أمثاله لخلق بنيان يمثل المواقف القومية الحرة والآمنة والطيبة التي يعبر عنها السكان، إلا أن الإخفاق قطع عليه الدرب، وجعله يختتم الرواية ببعض التحليل لما كان، واقتراح بعض العلاج. يقول روبي: "العيب ليس في، وإنما في حضارتي ومجتمعي، فأنا قادر وراغب، ولكنكم لستم كذلك" (ص93). ويعلن أن رسالته تتجه إلى الذين يملكون حساً فنياً، أما الباقون فيدعهم لحياة الخنازير، مكرساً الموقف النخبوي والنزعة الفردية، وقد كان من قبل يناقض زوجته ماري في وصمها للناس بالخنازير، وفي يأسها القاتل من كل ما حولها، وخصوصاً من الشباب والطلاب الذين ينتظرون في تشخيصها من يريهم الطريق فيجرون وهم عاجزون عن أي شيء. لقد كان روبي أثناء تنفيذ المشروعين السابقين ينصح ماري بالتفريق بين عدم احترام الناس (المساكين) وبين كراهيتهم. لكنه في النهاية وقف معها، وراح يوصي ابنه: كل ما حولك عدو لك، وهي وصية، بالإضافة إلى ما سبق عن النخبوية، تتناقض مع دعوة روبي الختامية لكل من يعنيه أمر الجمال والحق، أن يخوض حرب عصابات ضد المجتمع الحديث. ولكنه تناقض مفهوم في إطار المعاناة الإنسانية المريرة التي يواجهها كل من يتصدى قليلاًأو كثيراً للأخطبوط الرأسمالي في ذلك المجتمع الاستغلالي المتفسخ، تماماً كما هو مفهوم أن يقول روبي بحتمية انهيار النظام - وإن سمى أمة وشعباً - وعجز المحاولات الفردية عن أي إنقاذ "شعب بأكمله ينهار، وأنا مذهول من السهولة التي يتحولون بها إلى عجينة مشوهة بواسطة نظام فاسد لا يعبأ بغير المال ويستغل الجميع"(56). إن روبي كما هو واضح يخلط الرؤى العلمية النافذة إلى صميم النظام، بانسحابات وذيول الانهيار على دخيلته، ويبدأ ذلك خاصة منذ الفصل السادس (ص55 فصاعداً).

لقد بدأت يقظة روبي المراهق في الصف السادس على قبح ما حوله: المنزل، الكنيسة، المدرسة، المدينة، فراح يهرب إلى المكتبة والطبيعة. وابتدأ اهتمامه بالمباني يتنامى، حتى كانت عودته من زيارة لبناء كونلي. ففي تلك الليلة الحاسمة قال: "كنت من قبل أفكر بمعايير "سليم" وغير "سليم" وهو ما كان أمراً سهلاً، فكل ما فعلته حتى الآن كان سليماً. لكنني أدركت الآن أن هناك ما هو أكثر من ذلك، كان علي أن أعبر عن شيء ما في كل ما أبنيه، وكي أستطيع ذلك لا بد وأن يكون لدي ما أعبر عنه. فماذا أريد أن أقول للبشرية كلها في أبنيتي؟ ما هو البيان الذي أصدره؟ كانت كافة البيانات التي سمعتها تبدو لي خاطئة" (ص15). لكن روبي عزف عن البناء إلى الشعر فترة، عاد بعدها يتابع البحث من جديد في العمارة، واهتدى إلى ضيعة (بابسون) من تصميم وتنفيذ سوليفان الذي أعلن أن الشكل يتبع الروح. واستمر روبي في دراسته عادياً إلى جانب نمو أحلامه بالبناء. وكانت له مع ماري - التي اختارته بنفسها - علاقة توّجاها بالزواج بعد الثانوية، حيث صارت ماري تعمل، وهو يدرس في الكلية ويتابع مشاريعه البنائية.

لعل أحلام روبي بالبناء المتحرك تحكي طموحات الجيل الرافض للمجتمع في تجديد البلاد على أنموذجه الخاص، على صورة ماري التي يتساءل روبي: "لماذا لم يكن هناك مبنى واحد في جمالها؟" وهو تساؤل يشير إلى أطروحة أساسية في الرواية مؤداها بناء العالم على غرار الإنسان واستهدافه، لا استهداف الدولار. من هنا نفهم أحلام روبي العاشق التي يبثها مبكراً إلى ماري: "سوف أبني أشياء عظيمة أيضاً، بل أكتب عنها، حتى يأتي إلي الجميع طلباً للأجوبة، وعندئذ سوف أساعدهم جميعاً بأن أذكر الحقيقة وأصنع أشياء جميلة للناس وأدفعهم إلى

أن يكونوا عظماء مثلي" (ص24). ومن هنا نفهم أيضاً بث ماري لروبي هذه النجوى إذ يسألها عن الوظيفة التي يخدمها شكلها البديع، فقد افترض روبي: الحب، فنفت، وافترض الجمال، فنفت، وأعلنت: أنا لك يا روبي، وهذا ليس إعلان حب، ولا نرجسية، لكنه إشارة إلى أن الإنسان هو الغاية، لا سواه.

ترك روبي الجامعة، وانصرف إلى مشروعه الأول وهو التوجه إلى الحياة العائلية بتقديم بديل لمساكن الأسرة الحالية، فقد ابتاع قطعة أرض متطرفة، وجرب فوقها تشييد البيت المتحرك، فاحتج الناس وحاولت الحكومة انتزاع البناء. وهكذا كان الإخفاق الأول الذي عزته عنه ماري بسيرة اضطهاد العباقرة دوماً في مجتمعاتهم وعصورهم.

انتقل روبي بعدئذ إلى المشروع الثاني الأضخم خارج المدينة التي بات يراها قد أصبحت آلة لسجن الإنسانية في الإنسان. وقد استهدف المشروع الجديد تقديم بديل متنور للمدن الحقيرة المتنافسة الحيوانية. ولكنه أخفق كما مر. ومع تصوير إخفاقه كان فضح روبي لقبح بلاده يتفاقم ويزداد جذرية ودقة، وكان كذلك يدخل مرحلة التحليل والعلاج التي رأينا اختلاط المواقف فيها، فتارة يكون (الغباء) سبب اغتصاب وضرب بلاده، وتارة تكون طريق التغيير الوحيدة هي أن يضيف المرء جديداً للصورة الراهنة للأشياء، صنع جديد يحتم احتواء القديم، لأنه أصبح موجوداً هو الآخر. أما من يظن أنه يستطيع تغيير ما هو موجود بالفعل، فمصيره إلى الفشل. ولقد انسحب هذا الاختلاط على رؤية الرواية الكاملة، إذ تراوحت بين ما مر من يأس قاتل، وبين ثقة روبي العارمة باندفاع أسرته نحو المستقبل.

إن هذه الرواية شهادة تنضاف إلى كل ما يحفل به التاريخ المعاصر على ما آل إليه النظام الرأسمالي في الولايات المتحدة، كما هي شهادة على قدرة الإنسان الإبداعية في تجاوز التخريب الهائل الذي يأتيه النظام في الإنسان كمبدع. ومن هنا تأتي معادلة الرواية بين الشكل والمضمون، على الرغم من كل ما يمكن أن يقال في اهتزاز بعض رؤاها. ومن هنا تأتي أيضاً صحة دلالتها على الخط الذي تنبغي إقامته مع أدب ذلك الشطر من العالم، بعيداً - مرة أخرى - عن الحلم البورجوازي المبهور بشكلية وبريق الغرب الامبريالي. ولقد بشرت ترجمة صنع الله ابراهيم بقيام ذلك الخط عبر الحلة الزاهية التي نقل بها رواية (العدو) إلى العربية، الرواية التي تزيد العربي معرفة بعدوه من خلال نقل صورة حادة للعداء بين نظام ذلك العدو، وبين أحد أفراد المجتمع الرأسمالي الأمريكي.

* * *

كمال القلش في "صدمة طائر غريب"

ملحق الثورة الثقافي 11 / 3 / 1976 - دمشق.

كمال القلش كما يقدمه غلاف روايته (صدمة طائر غريب) التي نشرتها دار الثقافة الجديدة بالقاهرة (1975)، هو محرر بجريدة الجمهورية، يعمل حالياً في بغداد، ولد سنة 1932 وقد صدرت له سنة 1965 مجموعة قصص بعنوان (المراهق).

والرجل يعلن في روايته عزمه على تقديم إنجاز كبير، على الرغم من أنه يختتم إعلانه بما يشطب العمل كله،

وهو ختام لا ينبغي أن يؤخذ مأخذ الجد، لأنه متصل بالكثير من القتام اليائس العبثي الذي تعج به الرواية.

يجيب الراوي في نهاية الرواية على استفسار صديقه فريد عن أخبار الكتاب الذي ينجزه، والمقصود الرواية، فيقول: "لم تبق منه غير ثلاث صفحات وأنتهي منه. قال هذا إنجاز مدهش يتوازن مع هزيمتك ويعلو عليها. قال يكفي أنك لم تكتب شيئاً طوال علاقتك (...) قلت لقد خرج الأمر من يدي تماماً في هذا الكتاب الغريب، وتحول إلى وصف لرحلتنا، داخلها مني وشخصيات أخرى (...) قلت لفريد طوال فترة كتابتي كنت أتصور نفسي أعبر عن العصر كله، عن العالم، عن الإنسان، عن الدنيا، وإنني أكتب شيئاً فريداً وخاصاً ولو تخلى عني هذا الإحساس لحظة واحدة لتوقفت، ولكن ها أنا ذا في النهاية أحس أنه شيء لا أعرف كيف سيتصوره القارىء. قد يعجب البعض وسيمل منه آخرون، وهو في النهاية كتاب يدفعون فيه بضعة قروش، يقرأونه ساعة ويلقونه جانباً، وددت لو يمس كل جروحهم، ولكن ماذا أفعل؟ يجب ألا يعنيني شيء، وهذا كله لا يعني شيئاً" (109/108). فهل جاءت الرواية ـ الكتاب حقاً كما طمح صاحبها ـ الراوي؟ (الرواية مقدمة بضمير المتكلم ولم يذكر فيها اسم الراوي، وهي غنية بالإشارات التي تدل على صحة تلك المعادلة).

* * *

سوف نبدأ بالطموحات الفنية، خاصة أن الناشر قد احتفل بها كثيراً، وقال عنها: "قصة تجريبية تمتزج فيها ثلاثة أزمنة، منها زمن الكتابة، تتقارب حتى تلتقي في زمن واحد هو زمن المأساة.. كتبت في أسلوب حي منطلق، ينتمي إلى مدرسة الكتابة التلقائية التي رفع لواءها الكاتب الأميركي جاك كيرواك" (الغلاف الأخير).

إن ممارسة الكاتب لعملية مزج الأزمنة هي الإنجاز الفني الوحيد الذي استطاع تحقيقه في هذا العمل، حيث ربط بين الماضي (المعتقل وخروجه منه والمجريات السابقة للرحلة) وزمن الكتابة أو ما بعد الرحلة (المستقبل)، وزمن الرحلة أو ما قدم على أنه الحاضر، وقد نفذ الكاتب عملية المزج في النصف الأول من الرواية معتمداً الفواصل الشكلية بين الأزمنة ـ المقاطع كأن يترك حيزاً فارغاً أو يستعين بالطباعة والحرف الأسود الكبير الغامق. أما في النصف الثاني، فقد راح يمارس المزج في السياق دون هذه الوقفات المنبهة، ومثال ذلك مزجه لملخص قصة حب أنجريد وفريد مع وصف متابعة الرحلة إلى برلين الشرقية (ص74)، أو مزجه لإحدى مونولوجاته ـ ذكرياته عن مني مع وصف متابعة الرحلة إلى درسدن (76/75) وهكذا.

وصنيع الكاتب هذا، بالإضافة إلى ما سمي بطريقة الكتابة التلقائية، يدفعان إلى استحضار أسلوب كتابة صنع الله ابراهيم لرواية (نجمة أغسطس) قبل استحضار لواء الكاتب الأميركي جاك كيرواك. ذلك أن صنع الله ابراهيم قد لعب أيضاً لعبة مزج الأزمنة، وإن لم يبالغ فيها مبالغة أو تعقيد القلش. ومن ناحية أخرى، وهي الأهم، نجد ممارسة كمال القلش للوصف التسجيلي، واعتماد التدقيق البالغ من جهة، والإيجاز الباتر من جهة ثانية، نجد أنها تبدو غير مستقرة، متأرجحة بين تكرار المشاهدات والأوصاف والممارسات وأحياناً التقريرية، حتى لتكاد الرواية أن تنقلب في أكثر من موضع إلى كراس من كراريس الرحلات. ولا يغطي ذلك الاتكاء الكثير على الفعل المضارع في استحضار الحدث، ولا اعتماد الجمل القصيرة المتواترة. وهذا الأسلوب في الكتابة التلقائية يجد له أكثر من صدى في أسلوب (نجمة أغعسطس) الذي بدا أكثر استواء، ولم يشك من تلك الرجرجة التي تذكر بعبور سيارة جميلة أرضاً غير ممهدة.

ولعل ازدحام الرواية بالأفكار والقصص الجانبية قد أبرز هذه الناحية في أسلوبها، فالكاتب لا يوفر سانحة عبر

مونولوجاته أو مصادفاته في الرحلة كي ينثر فيها قصة قصيرة أو فكرة ما. ومن ذلك تقديمه أو تلخيصه لسيرة حياة صديقه ورفيقه في الرحلة عمر، وكذلك تلخيصه لسيرة حب أنجريد وفريد، أو ما جاء عن الشرق والغرب (انظر ص58/ 86/ 72/ 91/ 95/ 96) أو الحب والرأسمالية (55/ 56) أو عبد الناصر وديميتروف أو تركيا وبلغاريا..

إن هذا الازدحام قد كان له في الواقع أثر مضاعف في تحقيق القصة للمستوى الآخر من طموحها، مستوى التجربة الإنسانية في نفس الرواي، والعالم، والعصر، وهو المستوى الذي سنتبينه فيما يلي:

تبدأ الرواية بالخطوة الأولى لرحلة الراوي إلى أوروبا. من القاهرة إلى الاسكندرية يستقل القطار، ومنها إلى بيروت في الباخرة، ومن بيروت تنطلق سيارة الصديق القادم من قطر: عمر.

لقد استخدم السفر على الدوام كحل فني في الجنس الروائي، وغالباً ما اصطنع الكتّاب أداة واحدة من أدواته: (القطار في الأشجار واغتيال مرزوق مثلاً، أو السفينة في رواية جبرا ابراهيم جبرا..) لكن القلش جمع القطار والباخرة والسيارة. ولقد جمع في باخرته خاصة مجتمعاً مناقضاً للمجتمع الذي رأيناه عند جبرا. باخرة القلش فيها تجار صغار وفقراء يناضلون من أجل الرزق، وبينهم وبين ركاب الدرجة الأولى - ركاب سفينة جبرا - نشيدهم ذو الدلالة الكبرى (إحنا جائعين وعاوزين ناكل).

والمونولوجات المبكرة تعطينا الدوافع التي جعلت الراوي ينطلق إلى أوروبا. ولعل المقتطف التالي أكثرها دلالة وأهمية: "قلت لها قبل رحيلي: سأعاني معاناة هائلة وسأقوم بهذه الرحلة عبر تركيا وأوربا لكي أبدد علاقتنا في طرق أوروبا وجبالها ووهادها ولأبدأ حياة جديدة بعد أن جفت كل أطرافها بين ذراعيك. سأبدأ من جديد مواصلاً حياتي الجافة القديمة باحثاً عن حلمي منقباً عن الحقيقة، طافياً فوق تفصيلات الحياة التي لم تعد تلائمني، ولم أخلق لها" (ص28).

ينقلنا هذا المقتطف من دوافع الرحلة إلى عنفوان أزمة الرواية ولجة تجربتها الإنسانية. إن خيبة العلاقة مع منى، والبحث عن معنى جديد للحياة وعن منى حقيقية، هو سبب الهرب المؤقت إلى أوروبا، وهو شبيه بهرب صديقه عمر من حياته العامة والزوجية، على الرغم من نجاحهما، ولكن لماذا أخفقت العلاقة مع منى؟

تواجه الرواية هذا السؤال الهام مرة واحدة "ولكن ألم يكن ممكناً أن أنقذ نفسي وأنقذها، لو كنت أكثر قوة، لو كنت أقل فساداً، لو كانت قد أعطتني بصيصاً من الأمل" (ص64)، إنها ليست المواجهة الحاسمة المطلوبة التي كان يمكن أن تفعل فعلاً آخر في الرواية وفي شخصيتيها المحوريتين. وهكذا يكون للإجابة عن سبب إخفاق العلاقة، محتوماً أن تستكنه الشخصيتين.

أما منى الريفية القادمة في زواجها المبكر الأول إلى المدينة، فقد تعرف عليها الراوي بعد خروجه من المعتقل لتتذكّر توجّه راوية نجمة أغسطس بعد خروجه من المعتقل إلى السد والمعابد في رحلة..). وكانت قد غدت ذات علاقات عديدة تعوض بها عن زواجها المجدب وترتوي من الحياة، حسب تحليل الحبيب الراوي نفسه.

نمت علاقة الحبيبين سريعاً وتوجهت إلى بناء حلمهما في الحياة والزواج والجنس، وتم طلاق منى من زوجها، ولعب الراوي دور الطبيب الصديق خصوصاً بعد الانفصال عن الزوج. ولكن زواجه منها لم يتم، فمتى كانت السيدة تتزوج من طبيبها على حد تساؤل عمر؟ إن منى التي اكتشفت منذ زمن بعيد زيف

الحياة البورجوازية وزيف طبقتها، لا تقبل أن تقع في تناقض أو صراع مع تلك الحياة أو تلك الطبقة، مع الزيف. إنها تساير الزيف، وتجد فيه غطاء لتصرفاتها الخاصة، ولكن اكتشاف الراوي الحبيب لذلك يأتي متأخراً. وما دمنا قد وصلنا إلى هنا، فقد صار من الأفضل لفهم الرواية وتقويمها أن نشير إلى عملية الترميز الكبيرة التي جهد الكاتب بها في شخصية منى، "فشلت في صياغتك لأنه من المستحيل أن يعاد صياغة طبقة ضحلة مكبلة تمرح ولا تطمح إلى النبل الإنساني ولا تتشوق إليه، ولماذا تحلم وهي قاهرة مكتفية.." (ص108). وفي مكان آخر نقرأ عن منى: "كانت تستخدم التقاليد الاجتماعية وتمارسها دون اقتناع، وهذا هو موقف الطبقة كلها من القيم العفنة" (ص49).

منى إذن هي رمز الطبقة التي أخفت علاقة الراوي بها (من المفيد هنا استذكار منى في رواية حيدر حيدر الزمن الموحش وعلاقتها الرمزية المخيبة بالراوي) ولكن إذا كانت ميزات منى تعود إلى الإخفاق، فإن مؤهلات القطب الآخر لم تكن أفضل إلا نسبياً. ولقد لعب الجنس دوراً هاماً في تجسيد رمز العلاقة الطبقية من خلال النموذج الفردي. والراوي يحلل علاقات منى المتناقضة (طبيعية مع زوجها، حارة مع حبيبها...) فيرى فيها غرقاً في الجنس يوازن ويوحد فيها عالمها المنهار إثر الزواج القسري الأول. وها هنا ينفذ هذا التوازن بسبب غياب العقل عنه، وبالتالي حضور الجنس وغيبة معنى الحياة الإنسانية والتاريخ. ويقول الراوي مبرراً إنه حاول ملامسة عقلها كما فعل بجسدها، لكنه خاب، والآن، لنر هذا القدر الهائل من القدرية عنده: أليس هو بالإضافة إلى ما رأينا من منى سبب كل خيبة؟ "أحس أنني وكل من سبقوني ومن سيأتون بعدي أسرى لقوانين الكون التي لا تقبل الهزل ولا التطويع، وأنها سادرة في سيرها بلا ذرة اهتمام بالإنسان وأنها الحقيقة السرمدية منذ الأزل وإلى الأزل، ونحن تحت هذه القوانين نزحف كالنمل، نظن أننا "نتمرد" ولكن الحقيقة أننا تحت هذه القوانين بلا قدرة. السماء هائلة، الحياة لا نهائية، الكون لا نهائي، القمر والشمس كأوضح ما يكون، الأرض لا أرض لا مرفأ لا نجاة غير أن يغوص الإنسان في داخله ويكتئب، ويلتقي بعين غامضة تلتقي بعينيه وبشجنه وحزنه ويأسه" (ص15). ذلك ما انتهى إليه المناضل الخارج من السجن السياسي، والذي لم ينزو أو يهن بعد الإفراج عنه. وهو إذ يعود من الرحلة، وتنتهي صلته بمنى التي تتزوج ثانية، يقع في يأس قاتل، وتغرقه عبثية من الدرجة العاشرة "لست أرغب في استعادة علاقتي بمنى مرة ثانية، وأحس بالعجز عن مواصلة الحياة بدونها، يحترق داخلي ويجن، لم تعد تصلح لي ولا أصلح لها، تفسخت العلاقة وفسدت الحياة وانهار العالم كله. لماذا يحدث هذا؟ أين الخطأ وأين الصواب؟ أرفض أن تكون الحياة هكذا، الحياة بلا معنى، مفزعة من الداخل، مشحونة باللا جدوى.." (ص65). إنه ليس زيف وازدواجية منى وحدها. إنه ركام من الزيف والازدواجيات في الراوي أولاً وفي منى ثانياً، وفي صديقي الراوي فريد وعمر. على الرغم من بعض المواجهات الصادقة التي لم تكن لتفعل غير زيادة التأزيم أو (التدمير) هذه الكلمة الأثيرة على الكاتب والمنثورة في كل مكان مضاء من الرواية.

بعد هذا كله يفيد قراءة المقتطف المثبت في أول الكلام، لنعاين ما فعلت الكتابة التلقائية، وركام الازدواجيات في صدمة الطائر الغريب.

***

محي الدين زنكنه: ويبقى الحب علامة

الثورة 25 / 4 / 1976 ـ دمشق.

يفتتح محي الدين زنكنة روايته بعبارة تحمل هذا العنوان (البداية). ولا يبدو الغرض من ذلك إلا بعد الوصول إلى الصفحة الأخيرة التي تحمل هذا العنوان (نهايات وبدايات وبدايات ونهايات) وفيها يكرر العبارة التي افتتح بها الرواية، مستبدلاً بضمير المتكلم ضميري المخاطب والغائب، في قصد رمزي واضح، يبتغي تقرير نقل الرواية من الذاتي إلى العام، كتتويج نهائي لها.

يقول الكاتب "يحشرونه (نك) في صندوق خشبي صغير.. يدقون ألواحه بمسامير طويلة حادة، ويلقونه (نك) في.." (ص257). فمن هم أولاء الذين يفعلون بي وبك وبه ذلك؟ إن الكاتب يستخدم للدلالة عليهم هذا الضمير (هم) سواء بصورة مفردة، أم ملحقاً بأية كلمة أخرى تتصل بهم. وهكذا يكتب مثلاً (خطط (هم)،عذر (هم))، في تمييز شكلي، هو أبرز علامات العمل الفني في الرواية، والذي يبدو شديد الاحتفاء بـ(اللازمة)، من تدقيق في اختيارها أو تكرارها. وخير ما يبين ذلك استخدامه لصيغة واحدة يعبر فيها عما يعتري بطله من كوابيس في حالات وأماكن متعددة. وهكذا نجد الرجل الذي يلاحقه، والسائحة الصغيرة، والمرأة التي تركت زوجها.. جميعاً تسودّ وجوههم رويداً رويداً، ثم ينمو الشعر فوقها، ثم يتكثف ويستحيل إلى قطعة ليل دامس. إلا أن إلحاح الكاتب على هذا الأمر جعله يستهلك ما فيه من رمز وفن، وينقلب من علامة على خصب المخيلة، أو مهارة التركيب، إلى علامة على المحدودية أو الجدب أو الضعف. ولقد اجتمعت في سياق الرواية عدة مؤشرات على تأكيد ذلك، منها ما يتصل بلغة الكاتب ورموزه، ومنها ما يتصل بهيكل الرواية.

فبينما نقرأ في بعض المواطن لغة منتقاة، دقيقة الأداء وجميلته، إذ بها في مواطن أخرى تنقلب إلى استرسال إنشائي يبدو فيها بكل جلاء الأثر السلبي للمبالغة في جهد الانتقاء والتدقيق، والوقوع في مزالق التعبير المزوق (الشكلي) الذي يتضاعف أذاه في الفن الروائي خاصة.

أما فيما يتعلق بالترميز فلم يكن الأمر أفضل، لأن الكاتب بدا حريصاً دوماً على شرح رموزه. فالمتسلل إلى مكتبه ذو المعطف الأسود يطلب إليه التخلي عن (ها)، فيرفض، ولا يدعنا الكاتب نسعى ثانية واحدة في معرفة المعنية بالتخلي: سناء أم القضية؟ وفي مكان آخر تتربص قطة سوداء بالبطل، وما تكاد الفراشة تحط على القرنفلة، حتى تلحق بها القطة وتضربها، فينجد البطل الفراشة، لكن القطة شرسة، تنقض عليه أيضاً. والكمين قد يسقط القطة السوداء، إلا أن ثمة ليلاً من القطط فما السبيل؟ وتنتهي الوصلة بإعلان وقح فنياً عن الفراشة: البراءة أو القضية، والقطة: القمع. إن الوسيلة الفنية الوحيدة التي تنجو من هذا المآل هي الحلم والكابوس. حيث برعت مخيلة الكاتب في رسمها، كما برعت صنعته في توظيفهما في الرواية، على الرغم من أن العناصر متشابهة: تهشيم الزجاج، الصراخ، في البيت أو المكتب، رجال سود يتقدمون من سناء.. (انظر فصل المدية خاصة). إن تشابه العناصر عائد في الحقيقة إلى شخصية هذا البطل (السياسي) المضطهد الملاحق والذي نراه مرة يائساً، وأخرى عازماً، وعلى الدوام ناقماً، ليس على أجهزة القمع، بل على البلاد كلها: (لتذهب إلى الجحيم هذه المدينة التي لا توفر لي أبسط أسباب الأمان، ولا تدعني أحققها لنفسي. أو أحقق حياة تليق بإنسان.. هي ليست

مدينتي.. لم تعد مدينتي منذ استباحها البدائي.. ذليلة كأية عاهرة في سوق اللحوم) (ص242).

يحاول الكاتب أن يصل ما بين شخصية بطله وبين تاريخ طويل تعيشه البلاد من الاضطهاد. وهذا ما نراه في تعقيب البطل على ما تقصه صاحبة البيت الذي يقطنه، عن ماضيها وزوجها الذي اختطفوه واغتالوه: "فبعد ربع قرن لا يجد إنسان الأمان. قبل ربع قرن أبو وليد واليوم أنا ورؤيا. ومن يدري كل من الآخرين يقتلون، يذبحون لمجرد أنهم يحرصون على سعادتهم الخاصة. آه.. يا وحوش (...) أما غيرت من طباعكم حركة الزمن الدائبة الطويلة. آه.. ما أحقر هذا العالم" (ص55).

إن هول المواجهة يدفع بالبطل إلى التضخيم واليأس، حتى يهتف في النهاية متمنياً أن يأتي رجال القمع ويخلصوه مما به، فهو لم يعد يحتمل، كما يتمنى إحراق نفسه والمدينة، وهكذا لا يكون للومضات العازمة التي تتناثر في الرواية ما يبررها، إلا أن تكون هي الأخرى (نرفزة) من نرفزات بطلنا الكثيرات.

إن إلحاح الكاتب على البهر في الشكل قد قلب المسعى عليه حقاً. والأمر في هيكل الرواية وشخصياتها أكثر وضوحاً مما سبق في لغتها ورموزها. فهو قد بنى الرواية من قسمين رئيسيين: (اليوم الأول، اليوم الثاني) ثم وزع كل قسم إلى فصول (أو فقرات، أجزاء صغيرة) ذات عناوين صادحة أو براقة (الغول - الغوص - المطاردة - المسدس - المدية ، البندقية..) ومن هذه الفصول ما قدم فيه الشخصية، كالذي خصصه لرؤيا، ومنها ما أفرده للكوابيس، ومنها أخيراً ما أفلت زمامه من يده، فجاء استطراداً في فلسفة الموت، أو في مرض المثقفين الذي أدار الحديث فيه بين الضابط والبطل، فجاء مثالاً فجاً على إنطاق الشخصية وقسرها على ما لا حاجة به للرواية، إلا رغبة الراوي في التنظير والتعليم، ولو كره القارىء.

ولعل الكاتب قد فطن إلى إفلات هذا البناء من يديه، فساق على لسان البطل ملاحظات حول عمله (انظر فصل اليد)، إذ تساءل عما إذا كانت تلك الأحداث منفصلة عن بعضها، وهل يمكن أن تكون المصادفة هي التي تحركها، أم أنها ليست وجوهاً متعددة مختلفة في المظاهر لحدث واحد كثير الاستعارات؟ والحق أنها تحتمل الوضعين، وعلى كل حال، فلا كون أحدهما صحيحاً، ولا كونهما معاً يبرر هيكل الرواية. والبطل في موضع تال من الرواية يشك في أن ما كتبه قصة - الرواية مكتوبة بضمير المتكلم - فتؤكد له سناء أنها قصة، ورائعة أيضاً. ويعقب ذلك صفحات طوال تطفح بالنرجسية، والاستمناء الذاتي على هذا المنوال: (استهوتني كلماتي فواصلت التهامها) (ص228). ويحدثنا عن كتاباته السابقة، ويتساءل عن احتمال تمرد شخوصه عليه مذكراً بقصة عادل أبي شنب الشهيرة.

وفيما يتعلق بالشخصيات، انحصرت قدرة الكاتب على خلقها بالبطل. أما سناء، ورؤيا، وهما المعادل الآخر لشخصية البطل، والمعادل الفني للرواية كلها، فقد جاءتا هزيلتين متكلفتين، وخصوصاً رؤيا، التي جردها الكاتب من اللحم والدم، وأبقاها فكرة، رمزاً، لما يتمناه بطله "تبدو كغلام، تحمل كتاباً عن حرب العصابات، تشتري مسدساً، تقاوم..." الذي يشتغل حيث كانت تشتغل في المطعم، وهو المتعاطف معها، الواثق من عودتها بعد أن اختفت.

إن هذه الرواية شأن الكثير من الروايات التي أفرزتها المرحلة السياسية الحرجة التي تجتازها البلاد منذ الخمسينات، وهي الروايات التي تنعت بـ(السياسية)، تظل صرخة في المدينة التي تحول فيها باعة المسدسات إلى باعة توابيت، كما يقول زنكنه، صرخة في وجه الموت الذي يطبق على البلاد. إنها تقدم تجربة من تجارب الحياة

السياسية الفائرة بكل ما يتصل بالقمع والخيبة والعزم، كما أشرت في البداية، ولكنها لا ترقى إلى ما استطاعت بلوغه روايات أخرى من ذات الأرومة، سواء في نضج التجربة أم في بناء الرواية، بدءاً من عمل مثل (شقة في شارع أبي نواس) لبرهان الخطيب، إلى عمل مثل (شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف.

* * *

محمد البساطي وغالب هلسا

الملحق الثقافي لجريدة الثورة 16 / 6 / 1976 ـ دمشق.

تناول الحوار الذي أجريته مع صنع الله ابراهيم (البعث 11 ـ 5 ـ 77 ـ دمشق) مسألة دلالة روايته (نجمة أغسطس) على ملامح تيار جديد يتشكل في الرواية العربية، ويقوم أساساً على تفتيت الحادثة، والنزوع التسجيلي، وتمثل الواقع المحلي، والسعي إلى مواكبة التقنية الروائية العالمية. وعددت من دلالات هذا التيار/ الجنين رواية الخماسين لغالب هلسا، وصدمة طائر غريب لكمال القلش. وذكر صنع الله رواية لم تنشر لصلاح عيسى. ويمكنني أن أضيف الآن رواية أخرى، لم تنشر بعد، لمحمد ملص وهي (إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب).

إن ما دعوته بملامح تيار جديد هو من أخطر وأجرأ المغامرات التي خاضتها الرواية العربية. ولئن كانت النماذج القليلة التي رأيناها حتى الآن لا تخول الذهاب بعيداً في الكلام على هذا الجنين، إلا أن ما هو باد جلياً منذ الآن أن حجم المزالق التي تحيط هذه المغامرة الجديدة للرواية العربية ليس قليلاً. وإن جدية هذه المزالق ليست يسيرة. ولسوف نرى ذلك هنا في رواية غالب هلسا (الخماسين)(1) ولكن بعد أن نتناول حالة أخرى من حالات تبديل روايتنا لجلدها، وتجديدها لنسغها، وهي الحالة المتمثلة في رواية (التاجر والنقاش)(2) لمحمد البساطي، وقد دفع إلى هذا التناول اليقين بأن دراسة ما أشرنا إليه من مزالق أو مغامرة، تكون أفضل إذا اغتنت بحضور حالة أخرى، لا تقل جدية، وأن تسجل العدد نفسه من النقاط.

محمد البساطي :

كتب ابراهيم عبد المجيد حول رواية البساطي المذكورة يقول "ويفلح البساطي بطريقته التي لا تقول كل شيء في إدخالنا إلى عالمه، وتدفعنا الرغبة في استكناه طقوسه وأسراره، مستخدماً جملاً طويلة، بطيئة الإيقاع، ثقيلة كهم القرية نفسه، وبناء يدور بدورة الزمن، فعندما نصل للنهاية، نكون ما زلنا في أول الزمن القديم، عندما كانت الخرافة سلوكاً واقعاً راسخاً يحتاج إلى مواجهة جسورة"(3).

هذه السطور الوجيزة التي ختم بها عبد المجيد دراسته تضع اليد على عدد من مفاصل تجربة البساطي، بينما نرى في سياق الدراسة نفسها عدداً آخر من تلك المفاصل، أهمها إسقاط البساطي للإمكانيات الدرامية الهائلة التي تكتنزها روايته، وذلك بإغفاله لما يمكن أن يحدثه الموقف المتوتر الذي تبدأ به الرواية من في بنيان القرية الاجتماعي. لقد آثر البساطي، بدلاً من ذلك شخصيات أبطاله: التاجر، الزناتي، النقاش، فخسرت الرواية خسارة كبيرة.

منذ الصفحة الأولى في (التاجر والنقاش) يمتزج الوهم بالواقع، الأسطورة بالحكاية، الحكاية بالرواية. وينعكس هذا التمازج على حرفية العمل الروائي لدى الكاتب، فيبدأ بوصف تفصيلي للبلدة الصغيرة التي تدير ظهرها للجبل وتقبل على النهر، وهو يدقق في هذا الوصف حتى ليذكرنا بصنع الله ابراهيم وغالب هلسا، ثم تراه يستغرق مع الحكاية، بل إنه ليستخدم فعل (يحكون) مراراً وتكراراً، والحكاية تجر بطبيعتها الاستطرادات. ومقابل هذا التعثر نرى البساطي في مواضع أخرى يتألق حين يستخدم الحلم، ويتوتر أسلوبه، وتتدفق جمله (من الأمثلة الناصعة لذلك: حلم النقاش على الصخرة)، ولكن إلى أين تنتهي حصيلة ذلك كله؟ إلى أين تقود هذه الكثرة والتنويع والمزج في أدوات العمل الروائي؟ هل جاءت استجابة لعالم الرواية نفسها أم استجابة من الكاتب لإغراءات المغامرة الفنية؟

إن واقع الأمر في رواية (التاجر والنقاش) يقود إلى ملاحظة عدم سيطرة الكاتب على زمام مغامرته الفنية. وعدم السيطرة هذا يفتضح أكثر في حالة الروائي الذي لا يرضى بانتهاج النهج الأليف القديم في الرواية العربية. وهنا نصل إلى مزالق التجديد وجدية خطرها، وهي المزالق التي لا مناص منها في كل محاولة للخروج على ما هو سائد، المزالق التي لا بد لها من ضحايا وقرابين. ولكن محمد البساطي لا يريد أن يدعو مع الداعين (اللهم نجنا من التجربة)!

في القسم الأول من الرواية، وعنوانه (التاجر يصعد الجبل) نعايش هذه الشخصية التي لا تنساق مع أوهام القرية وخرافاتها حول البدو الذين سيغيرون عليها، مثلما فعلوا في الماضي. إلا أن التاجر إذ يتمرد على ما هو سائد في القرية، فإنه ينتهي إلى الوهم والخرافة أيضاً. إنه يشرع في البحث عن الحقيقة، ولعلها لفتة باطنية وذكية من الكاتب إذ جعل التاجر في رأس من يشك ويبحث، ذلك أن وضعه في القرية، وطبيعة عمله، تؤهلانه إلى أن يلعب هذا الدور. كما كانت لفتة مماثلة إذ جعل المحاولة الثانية في خرق جدار الوهم والعجز والخوف للراعي، والمحاولة الثالثة للفنان/ النقاش. وإذا كانت المحاولات الثلاث في النهاية قد أجهضت فلأنها ليست أداة التغيير القادرة. على أن إجهاض هذه المحاولات لم يكن مجانياً. ولسوف نرى كيف أنه حقق نقلة ما، نقلة صغيرة ولكنها ضرورية ومهمة، على طريق تغيير عالم الوهم والعجز والخوف في القرية.

إن التاجر يشك في تعامل (الأرملة) مع البدو، وتتضخم شكوكه إذ ينزل عندها رجلان، فيسعى ليلقاهما. لكن سعيه يتحول إلى شكل آخر من انتظار غودوت. ولا تلبث الأحاسيس الصوفية أن تنضج لدى التاجر، ويسيطر عليه حس الاتحاد بالطبيعة، وهذا ما سيتكرر في حالتي الزناتي والنقاش على التوالي، ويرحل التاجر في نهاية هذا القسم من الرواية إلى الجبل، ويختفي متحولاً بدوره إلى جزء آخر من وهم القرية وخرافاتها، وبالتالي إلى جزء إضافي من كابوسها المقيم الذي يعطل أي تغيير أو تطوير في واقعها وحياتها.

لا يترك محمد البساطي الحدود مغلقة بين الجانب الأسطوري والجانب الواقعي في روايته. بل إنه أحياناً يقع في تبسيط الرموز وتسطيحها، رغبة منه في فتح تلك الحدود. نقرأ عن البدو مثلاً:

"ـ من قال إنهم بدو ؟

ـ ومن يكونون إذن ؟

ـ ربما لا يكون هناك أحد .

ـ وما يرونه فوق كل يوم ؟

- وماذا يرون ؟
- مرآة تعكس.
- وربما كان كوزاً أو قطعة صفيح" (ص 110).

وهكذا يجعل الكاتب القارىء يمسك منذ مطلع الرواية رأس الخيط. فالنار التي يتخيلها أهل القرية فوق الجبل، وغارات البدو السابقة والمحتملة، والضوء الذي يتراءى للناس على الصخرة فوق قمة الجبل، والضحية التي لا بد منها للصخرة، والجبل الذي يغضب كالآلهة، كل ذلك ليس إلا إفراز الخوف والقصور والعجز المتحكم بالناس، وبالتالي: المعطل لهم عن كل تطوير وتغيير. لكن ذلك يتضح أكثر في القسم الثاني من الرواية.

ينقسم هذا القسم إلى ست فقرات، أولها عنوانه (الجبل)، وفيه حكاية الصخرة، والزناتي، ذلك الشخص الوحيد في القرية الذي كان يصعد الجبل. إنه الأحول الذي تحتال عيناه على الصخرة. ولقد مهد الناس بعد (موت - اختفاء) الزناتي درباً صغيرة فوق الجبل (مدقاً)، وهنا ينبغي أن نلاحظ إيماءات الكاتب في:

- معادلة الموت والاختفاء التي سبق أن رأيناها عند التاجر.
- المدق الذي مهد الناس فوق الجبل إثر موت الزناتي، وهو يمثل أولى محاولات الناس في الخروج من الكابوس. إنه أولى شارات الفاعلية عندهم.

في الفقرة الثانية، وعنوانها (لقاء النقاش مع الشيخ)، نتعرف على الشخصية الثالثة في الرواية، ونقرأ فيها من جديد الحس الصوفي والديني تجاه الطبيعة. ومنذ هذا الموقع في الرواية يستأثر النقاش بها، فنقرأ عناوين الفقرات المتبقية على التوالي:

- لقاء النقاش مع صاحبة الفرن وقضائه الليل عندها.
- من أحاديث النقاش فوق الجبل.
- صبي النقاش.
- فوق الجبل.

ولعل أحاديث النقاش فوق الجبل أهم ما في ذلك، حيث نتعرف فيها على محاولة أخرى لكشف حقيقة الوهم والخرافة وفضح كابوس العجز والخوف المسيطر على الجمهور. إن النقاش يحكي عن أبيه حكايات الشيخة سكينة التي ادعى أنها تسكنه، ويحكي حكايات نوبات الاحتيال لتحصيل الرزق والانتقام من المضطهدين (بكسر الهاء). كما إن في بعض حكايات الطفولة التي يرويها النقاش ما يدعم كونه علامة هامة على درب الخروج من كهف القرية التاريخي، ومن تلك الحكايات - لاحظوا - العون الذي كان يقدمه مع طفل آخر، إلى أحد الفارين في مغارة القرية، وكان الفارّ قد قتل وزيراً أو أميراً، فانبثّت (القوة) تلاحقه، حتى قبضت عليه.

بين صعود التاجر إلى الجبل، ثم صعود الزناتي، ثم صعود النقاش، تتقدم الرواية ببطء شديد، وبتعثر غير قليل، على طريق خروج القرية من الماضي العاطل المعطل. وإذ تتركنا الرواية أخيراً مع الولد الذي يتبع النقاش، ويريدأن يصل إلى الجبل، فإننا نقبل مع القرية على المستقبل الذي أشرعت له النوافذ بعد إغلاق طويل على العفن. ولنقرأ هذه السطور، متمعنين فيما تعرض من معاني رسم الإنسان وحركته: "قليلاً ما يحكون عن التاجر والنقاش، وقد ظلوا لوقت طويل ينقشون ذلك الرسم الغريب - الذي حفره النقاش على ساق الكافورة - فوق واجهات البيوت،

وينسجونه بخيط أحمر على أطراف مفارش العروس، وكان الرسم لوجه إنسان حوله زخرف من المثلثات الصغيرة، ودوائر كالفقاقيع،وجسد لم يكتمل حفره، ينحني في تحفز، وقد مد ساقين أماميتين، وكأنه يهم بالقفز" (ص174).

على أن الوصول إلى هذا كله من الرواية يتم عبر خط شديد الالتواء والتعقيد والتعثر. فالخط الواصل بين البداية والنهاية، الخط الواصل بين تلك المراحل، يكاد ينقطع بالقارىء مراراً. ولسوف يكون على القارىء أن يبذل جهداً قاسياً كيما يظل قادراً على تتبع ذلك الخط، فهل يكون ذلك ضريبة التجديد في الرواية؟ ضريبة المغامرة الفنية فيها؟ هل يكون الغموض هنا أيضاً ـ بعد الشعر الحديث، وبعد القصة الحديثة ـ شرطاً ملازماً للتجديد؟ أم أن الحقيقة الكبيرة والبسيطة في آن واحد هي أن مزالق التجديد، وخطرها قد تجسدا عبر تلك القلقلة التي تسير فيها الرواية، فجاءت مفتقدة للوحدة وللانسجام؟

لقد قدم محمد البساطي قبل هذه الرواية مجموعتين قصصيتين[4]، ودلل فيهما على نزوعه الجاد والقوي نحو التجديد الموصول في الأساس بشرطه التاريخي، لا القافز فوق هذا الشرط، ليقع من بعد في أحابيل التجريبية الشكلية البورجوازية. ولكن البساطي في هذه الرواية ذهب بعيداً في مغامرته الفنية، فبدا كأن الصلة مع الشرط التاريخي قد اهتزت. ولعل سبب ذلك كامن في الثقل الذي ترين به المرحلة على كاهل الكاتب، أو في استهواء المغامرة الفنية له. بيد أنه أياً كان السبب لم يقدم محاولة مقنعة، ولسوف يكون علينا أن ننتظره من جديد.

غالب هلسا[5]

يطلب غالب، وهو الاسم الذي نراه في الرواية أيضاً، من ليزا أن تقص عليه قصة حياتها، فتقول: "الكل يكتبون الروايات في هذه الأيام. باعة يدورون بأوراقهم وأقلامهم بين الناس ويطلبون إليهم أن يحكوا تاريخ حياتهم؟ أين الخيال إذن؟ يا للعار يا غالب! عليك أن تخجل من نفسك وأنت تحمل أوراقك هكذا" (ص40).

ويدافع غالب أو يبرر، فيقول: "الخيال.. فعلاً.. كنت أقول إنك على حق. لا أعرف أين ذهب الخيال؟ أشياء صغيرة تتجمع، وأنتظر أن ترتبط، أن تصبح وحدة ذات معنى، ولكن ذلك لا يحدث. أقول لنفسي: تريث، دع الأشياء تتضح، دع اللا وعي يقوم بدوره، ولكن كل شيء يظل كما هو، مستعصياً على الترابط، منفصلاً..." (ص40 - 41).

الرواية إذن تسجيلية، وهي الصفة التي أطلقها عصام محفوظ على رواية صنع الله ابراهيم: نجمة أغسطس، ويساعد على الميل إلى هذا القول طريقة رسم الأماكن، والتي يبدو فيها هلسا عازماً على تخليد القاهرة. إن المكان هنا ليس ـ ديكوراً ـ للشخصيات والأحداث، إنه هدف بحد ذاته، ولسوف يكون علينا أن نستحضر في هذا الصدد رواية صنع الله ابراهيم المذكورة، ولعله يكفي للتدليل على ذلك أن نقرأ: "فوق رصيف الشارع الذي يصل بين كوبري الجامعة وجامعة القاهرة، كتلة متشابكة من الأشجار تبدو خلالها آلاف الفراغات البالغة الصغر، وتنفذ الغيم منها إلى نتف ميكروسكوبية من سماء بيضاء، متسخة، دوائر ضوء صفراء مرتعشة، ترسم على الرصيف آربسك من الظل والنور" (ص20).

والآن، كيف يكون سلوكك حين ترى نفسك في الرواية التسجيلية، وقد رسمك الكاتب على نحو آخر، غير ما تحب؟

ليس هذا السؤال من الافتراضات التي تستدعيها الرواية التسجيلية. لقد واجهتها ليلى في رواية (الخماسين) واحتجت على تصرف غالب بشخصيتها. والواقع أن الأمر يصل في (الخماسين) هنا إلى حد يستعصي معه الفصل بين اللعب والحقيقة. فليلى شخصية غنية، معقدة، تستعد كي تكون مخرجة، وما كتبه غالب هلسا عنها في الرواية يجعلنا نتساءل محترزين عن حدود الفن والحقيقة واللعب الروائي، وما دمنا لن نصل إلى جواب يقيني في ذلك، فلنتابع دراستنا.

وزع الكاتب روايته على فصول تفتقد الصلة فيما بينها أكثر مما سبق ورأيناه في رواية البساطي.

في الفصل الأول: وداعه لليلى، وفي الثاني: السائق مرسي، الذي يعمل في الوكالة. وفي الثالث: الخادم قرني... وفي كل فصل مزاوجة بين الماضي والحاضر، بين ما يجري والذكرى. في كل فصل: المونولوج والوصف. إن أحلام اليقظة تلون الفصول. وفي فصل (المسيرة بجوار النهر) نقرأ: "هذا مونولوج داخلي لا مجرى الوعي، تداعي، ولكن غلطة جيمس جويس أنه لم يأخذ في الاعتبار أن الإنسان يفكر في أشياء كثيرة في نفس الوقت" (ص59). إن غالب هلسا يسترسل في سيالات متداخلة وليس لديه خطان متوازيان أو متداخلان. إنه يلعب على عشرة خطوط دفعة واحدة، وهذا يمثل ذروة التدفق والخصب في الرواية، يمثل عنف مغامرته في التجديد الروائي.

إن رياح الخماسين التي تلف القاهرة هي الجو العام للرواية: حرارة وغبار واختناق. ولئن كانت الرواية تعدم أية إشارة صريحة إلى زمنها، فإن الإعلانات الضخمة المطفأة النيون بسبب الحرب (ص32) تجعلنا نرى في جو الخماسين جو الحرب (ولكن أية حرب؟!) خصوصاً أن ذكر الخماسين يغدو بين فصل وآخر بمثابة اللازمة. والكاتب يختار جواً نموذجياً ومأزقاً استثنائياً ليفحص سلوك ودخائل أبطاله الذين يتسمون جميعاً بدرجة عالية من الغنى والتعقيد. ولقد رأينا البساطي قبل قليل يبدأ من جو مماثل في نموذجيته واستثنائيته، ولكنه بكّر في الانحراف بقريته وأبطاله إلى مجرى آخر منذ الفصل الأول، بينما استطاع غالب هلسا أن يوازن مجداف الرواية حتى الفصل الأخير، حيث بدا كأنّ المجداف تكسر أو سقط في اليم، وظلت الرواية تائهة.

خصص الكاتب لنفسه الفصل الخامس وعنوانه (عالم الطير والفزع)، فحدثنا عن سجنه في وزارة الداخلية، وتذكر حوش سجن عمان المركزي. لكن ما أغرق في الحديث عنه هو صلته بالمرأة، فعن علاقته بليلى نرى أن حبه يتلفه. إنه يهتف بها: "ردي إلي رجولتي. إن ما تفعلينه إخصاء. إخصاء.. إخصاء. إخصاء." (ص39).. كلما رغب في فتاة وقف حبه لليلى حائلاً. إنها امرأة من عصر مضى وعصر لم يأت بعد، تحتوي بداخلها الحياة بكليتها، هي المرأة المطلقة، الأم والعاهرة، الأخت والصديقة، المتحررة والأسيرة لبضعة أفكار لا تحيد عنها (انظر ص36)، تريد أن تفهم فوراً الوجودية والشيوعية والسوريالية. وفي فصل (المسيرة بجوار النهر وبين الأشجار) والذي يستخدم فيه أسلوب السرد وضمائر الغائب له ولها، نراه يحس بحس قدري، حس الاتحاد بالمرأة والاتحاد بالكون، وينساق نحو ذلك مكرهاً وهو يشك في أنها تحب سواه، في أن معاملتها له عطف وشفقة وحسب. يشك في أنها تستعمله كأداة وقت الضرورة لتلفظه عما قليل. ويفشل في ممارسة الجنس معها قرب النهر، فتسخر من أنه سوف يكتب عما حدث. وهنا نقرأ: إن الحياة بالنسبة له وسيلة للاستعمال. هو بهذا يهين نفسه ويهين كل إنسان له صلة به" (ص57)، فهل تلك هي مأساة كاتب الرواية التسجيلية أو الوثائقية أو التي لها صلة بالسيرة الشخصية؟ لقد حدثني حنا مينة عن (العتابات ـ المتاعب) التي جرتها عليه روايته (بقايا صور) وكنت منذ سبع

سنين حتى اليوم،منذ صدرت روايتي الأولى، قد دفعت ثمناً غير قليل لـ(العتابات ـ المتاعب)، ولعمري، فإن السطرين السابقين من رواية هلسا مأساة الروائي عموماً، فكيف بالروائي التسجيلي؟

ينوع غالب هلسا في أساليب كتابته. فمن الترجمة الذاتية إلى السرد إلى الريبورتاج. إلا أن هذا التنويع يبدو هنا دلالة على إمساك الكاتب بزمام حرفيته وتجربته بقدر ما بدا العكس في رواية (التاجر والنقاش). إن فصل ليزا الأمريكية، وفصل بسيوني، قد جاءا ريبورتاجاً. وفي صدد الأخير نرى الكاتب يستخدم ثقافته الفرويدية في تحليل ورسم شخصية بسيوني العصابية النموذجية، ويركز هلسا على عقدة العظمة عند بطله، وعلى دور التربية في تعقيد الإنسان، وعلى ولع بطله بالخادمة الصغيرة، وكوابيسه كمدمن على الأفيون. وهذا التركيز هو فرصة الكاتب الذهبية التي اهتبلها كي يجود بما عنده من فرويد وعلم النفس عموماً.

وفي النهاية يبدو أن الكاتب قد عجز حقاً عن أن يسير بروايته إلى خاتمة طبيعية. لذلك غادر القاهرة إلى الاسكندرية ـ لا بد من المطابقة بين غالب الكاتب وغالب البطل ـ وفك العقدة المستعصية بأن قصّ علينا ما فعله في الفندق، على البلاج، بمن فكر، من تذكر؟ بمن التقى؟ كيف غازل إحداهن وأحالها وهماً ثم تمسك به ولم يقترب منه كي لا يهشمه؟ فهل جاء هذا كله نهاية منسجمة مع مقدمات الرواية؟ هل جاء منسجماً مع نزوع الكاتب العارم إلى التجديد؟ أم إنها صدمة وهيبة حقيقية؟

لقد بدت الرواية في هذه النهاية، في فصلها الحادي عشر (وعنوانه: شباك على الرعب) وقد انفلشت تماماً، وأفلتت كل خيوطها من بين يدي صانعها، فكأنه أراد أن يكتب أي شيء لينتهي من هذه الورطة الصعبة: ورطة تقديم عالم فني، معقد، شخصيات فذة، علاقات حادة، وباختصار: مغامرة البحث عن القناة التي توصل ماتقدم كله إلى القارىء، مغامرة البحث عن القناة التي تصل الكاتب بالعصر، بالمستوى الأفضل لحرفية عمله.

ومثل هذه الورطة أو المغامرة ـ سمها ما تشاء ـ تتطلب صبراً طويلاً، ومراساً مراً وخبرة عالية حتى لا تنتهي بصاحبها إلى المزالق العديدة، والخطيرة التي تحف بكل محاولة مهمة في تجديد النسغ، وخرق المألوف.

إن مزالق التجديد التي رأينا روايتي هلسا والبساطي تقعان فيها، لم تأت من كون هاتين الروايتين تجربتين مخبريتين، وترف بورجوازي. لم تأت من كون الكاتبين يحاولان بعيداً عن الشرط التاريخي، على الرغم مما يبدو لدى أحدهما من انكفاء على الذات، وما يبدو لدى الآخر من جنوح إلى الأسطورة. إلا أن الإخلاص للشرط التاريخي والإنساني لا يحمي وحده مغامرة التجديد بل على العكس، هذا الإخلاص يحمّل التجديد مسؤولية أكبر ويجعله صعباً أكثر.

---

1 ـ منشورات دار الثقافة الجديدة ـ القاهرة 1975 .

2 ـ منشورات دار الثقافة الجديدة ـ القاهرة 1976 .

3 ـ نشرة كتب عربية ـ العدد الثاني ـ القاهرة 1977 .

4 ـ الكبار والصغار ـ 1968 ، حديث من الطابق الثالث ـ 1970 ، والمجموعتان من منشورات دار الكاتب العربي بالقاهرة .

5 ـ : وديع والقديسة ميلاده: قصص ـ دار الثقافة الجديدة ـ القاهرة 1968 ، الضحك: رواية ـ دار العودة ـ بيروت 1970 بدو وزنوج وفلاحون: قصص ـ بغداد 1976 .

* * *

جمال الغيطاني يروي وقائع حارة الزعفراني

الملحق الثقافي لجريدة الثورة 13 / 1 / 1977 ـ دمشق.

يبدو أن البنيان الروائي لا يكتمل لدى جمال الغيطاني إن لم ينهض أساساً على مستويين. هذا ما توحي به على الأقل (الزيني بركات)[1] و(الزويل)[2] ثم تأتي روايته الجديدة (وقائع حارة الزعفراني)[3]، لتؤكده وتدعمه.

في الرواية الأولى، ثمة المستوى التاريخي المماليكي أولاً، ثم التعامل المعاصر مع ذلك المستوى (الإسقاط ـ الاستقراء..)، وفي الرواية الثانيةثمة رمز الزويل، تعاليمه، حياته، ثم يأتي التعامل المعاصر مع ذلك الرمز (تفسيره ـ إسقاطه ـ استنطاقه..)، عبر ما يعنيه من ميتافيزيقية، تطوق حركة التاريخ وتعطل الزمن الاجتماعي. أما في الرواية الثالثة فثمة أمر، بل أمور، سوف نعالجها هنا، مشيرين منذ الآن إلى أن الكاتب تابع فيما يبدو النهج الفني الذي كان في الزويل، ابتداء من طريقة تعامله مع اللغة (حيث الاستهانة والأخطاء النحوية والإملائية الغزيرة) وانتهاء بعملية الترميز التي تمثلها تلك الازدواجية الأثيرة التي ذكرنا في البنيان الروائي. والحق أن بين روايتي الغيطاني الأخيرتين أكثر من سبب. فاعتماد المونولوج كحل فني لمسألة مستويي الرمز والواقع، عبر الجمل السريعة القصيرة، والاستطراد، والفكر الغيبي الزويلي، وامتداداته العالمية، والنفس الماركوزي الجلي، كل ذلك نجده في الروايتين. ولعل من المفيد هنا، أن نشير إلى الدراسة الممتازة التي قدمها عبد الرزاق عيد[4] عن الغيطاني قبل الرواية الأخيرة، لأن ذلك يشكل خطوة هامة نحو دراسة (وقائع حارة الزعفراني).

جاءت هذه الرواية في عدة ملفات يغطي كل منها جزءاً من عالم الرواية، أحداثها، أشخاصها، ويجسد جزءاً من تطويرها، وترميزها. وهذه الملفات جميعاً تغص بالتفريعات والتقسيمات والتفقيرات والعناوين الرئيسية والثانوية، لكأنّ الغيطاني بذلك حقوقي موسوس، أو إداري عتيق.

حمل الملف الأول هذا العنوان (يضم بعض الشخصيات من سكان حارة الزعفراني، ومعلومات مستقاة عنهم من مصادر شديدة العلم بما يجري في الحارة). وهو يعرفنا فعلاً بالعدد الأكبر، لا الأهم، من الشخصيات، وأولها الأسطى عبده الذي يسرد الكاتب سيرته بشكل تقريري تاريخي، مركزاً على ما سبق أن زاول من حرف، وعلى زواجه بالست بثينة، والخطر الذي تتعرض له حياته الزوجية، إذ لم يستطع المضاجعة منذ أسبوع، ولذلك فقد اتجه إلى الشيخ عطية، ملجأ الحارة كلما حزبها حازب، فضرب له الشيخ موعداً يهمنا هنا، مثلما يهم الأسطى عبده.

الشخصية الثانية التي يقدمها هذا الملف هو سيد التكرلي، الموظف بمؤسسة الأمانات العامة، المتزوج، والذي يزوره (الأفندية) في بيته، فينتفع الحي بزياراتهم في كثير من الأمور (ماء كهرباء) وتتوزع تتمة المعلومات عن التكرلي وزوجه نادية في الملفات التالية، وخصوصاً بعد أن يضرب التكرلي عويس الفران الذي سيغدو رسول الشيخ، والناطق باسمه (المنادي)، حيث يذيع الشيخ التفاصيل عن علاقة التكرلي المرضية بأمه، التي كانت تسميه سميرة، وتنيمه بجوارها حتى بلغ السادسة عشرة. كما يضيء الكاتب في ذلك الموقع من الرواية ماضي نادية، وهذا مما يساعد على فهم ما أسرع الملف الأول لتقديمه عن اصطحاب التكرلي للأفندية إلى بيته، كي يضاجعوا امرأته، لقاء أجر محدد. كما يساعد على فهم المرض النفسي والجنسي الممسك برقبة التكرلي، إذ

تسكره الرعشة حين يعاين جزءاً من مضاجعة أي من الأفندية لامرأته.

يشير الكاتب لماماً أثناء تقديم التكرلي إلى بعض الشخصيات التي سيأتي على تفصيلاتها فيما بعد، كالست بثينة، وعاطف، والموسيقار قرقر، وعويس، والداطوري... ثم ينتقل إلى حسين الحاروني الشهير برأس الفجلة، إذ يتبع طريقة أخرى للتعريف به، أشبه ما تكون بتقديم الهوية الشخصية إلى القارىء. ويعود الكاتب إثرها إلى أسلوبه التاريخي التقريري، فيستخدم مثلاً هذا العنوان (الحالة الاجتماعية وبعض ما جرى فيها)، ويقبل برسم كاريكاتيري بديع على هيئة الشخصية الجديدة وماضيها ونفسيتها، فمن زواج رأس الفجلة بفريدة إلى امتلاكه لدكان البقالة والمخزن (السري) الضخم. وها هنا يبدأ الكاتب بأولى نقلاته الدقيقة الخفية بين مستويي الرواية الواقعي والرمزي. ففي المخزن المذكور مومياءات فرعونية، ويعتقد بعض الأهالي أن ممراً تحت القاهرة كلها، يبدأ من المخزن وينتهي في صحراء دهشور. وقد جعلت السلطة رأس الفجلة تحت رقابة صارمة دائمة حتى لا يهرب الذهب الذي يكتنزه إلى الخارج. واعتبرت هذه الكميات من الاحتياطي الاستراتيجي لاقتصاد البلاد، وقد سبق أن انعكس على ميزانية عام 1955 ، كما انعكس في المصانع التي أنشئت فيما بعد، بفضل هذا الغطاء النقدي الغريب.

هذا الكلام - الذي أسميناه نقلة - يدفع المرء إلى التساؤل المبكر عما إذا كان الكاتب مستغرقاً في الكوميديا، أو في الكاريكاتير المذكور، أم أن علينا أن نبحث في معادل آخر لكلامه، وقد يكون في تاريخ مصر القريب الذي تومىء الرواية إليه في أماكن عديدة. قد يكون في هذه الشخصية أو تلك ممن عرف هذا التاريخ، في هذا الحدث أو ذاك. إن متابعة الرواية إلى النهاية سوف تقودنا بصورة حتمية إلى الجواب الثاني، ولكن مهلاً. فالكاتب يتابع إثر النقلة تلك، حياة رأس الفجلة، سعادته - الجنسية خصوصاً - مع فريدة، ولادة فريدة لنشوة وميرفت، علاقة رأس الفجلة المنقطعة بابنتيه، دراسة نشوة، شكوك الأب في الدروس الإضافية التي تصطحب لها فريدة ابنتها، ثم ذهاب رأس الفجلة إلى الشيخ عطية مستنجداً، وتحديد الشيخ موعداً آخر لعودة رأس الفجلة، وهو موعد الأسطى عبده نفسه.

يلي ذلك الشاب الجامعي العازب الموظف: عاطف، الذي تغلب على تقديمه هنا علاقاته النسائية: مع الحبيبة الضائعة (رحمة)، مع المطلقة (روض) التي انجذبت إليه، ورأى فيها شبيه رحمة فبادلها الانجذاب، لكنه عجز عن مواصلتها (هذا هو العجز الثاني بعدما كان من الأسطى عبده)، فطرقت باب الشيخ مستنجدة، وطلب إليها الشيخ أن توافيه في موعد من سبقوها إياه. وينتقل الكاتب سريعاً إلى عويس الفران ليطيل الوقفة عنده، وعويس يسرد سيرته بناء على طلب الشيخ، إذ قصده هذا الفران يشكو عجزه الجنسي أيضاً. وعاد في إجابته إلى مغادرته قريته الصعيدية وهو يافع، ولقائه بأحد بلدياته (ابراهيم بك) الذي قدمه إلى صاحب الفرن القائم في مدخل الزعفراني. لقد عرف عويس الحارة جيداً أثناء نقله الخبز بينها وبين الفرن، ولكنه طرد من عمله بسبب تحرشه بامرأة، فعاد إلى المقهى الذي التقى فيه ابراهيم بك، وأقبل يكذب ويستغل حنين المعلم إلى أية كلمة عن القرية. وتنقل عويس في أشغال كثيرة قبل أن يستقر به المقام عند المعلم ضاني، صاحب حمام الأحرار، ويمارس عمله الأخير، ألا وهو مضاجعة بعض زبائن الحمام، ومنهم الولد الخليع سمير الذي سيظهر في الرواية عما قليل، وها هنا تنقلنا الرواية إلى جو آخر من أجواء المرض الجنسي والشذوذ بعدما رأينا من التكرلي. إن عمل عويس هذا قد أتى على ذكورته، فأقبل يشكو للشيخ مصابه، وضرب له الشيخ موعداً، إنه موعد الأسطى عبده والآخرين.

وآخر من يقدمهم الملف الأول هو والد سمير المذكور، الموظف حسن أفندي أنور. وفي هذا التقديم نطالع لوحة دقيقة وحلوة لسيرة الموظف الصغير المألوفة، وعلاقات الموظفين بعضهم ببعض، ومع الأعلى، كما نرى الوضع العائلي لحسن أنور، وعلاقته المرضية بولديه حسان وسمير، وحرصه البالغ في تربيتهما (على المسطرة)، مما انتهى بسمير إلى الحمام كما مر بنا. ولقد حذر الداطوري الوالد من أن ابنه شوهد برفقة شخص سيء السمعة، فتواردت عليه في الليل كوابيس مضخمة (اعتداء صارخ على حسن أفندي ـ أحداث خطيرة في مصلحة الكفاية ـ مقابلات هامة...) وهذا كله مهد تمهيداً جيداً لما سيأتي من انهيار حسن وجنونه بعد شق ولده عصا الطاعة.

* * *

يحمل الملف الثاني العنوان التالي (بعض وقائع أولى جرت يوم الجمعة)، وتبدأ هذه الوقائع منذ شروق الشمس، حيث التقى في حضرة الشيخ من سبق أن ضرب لهم الموعد. ويسهب الكاتب في رصد مشاعر أولاء، وشكوكهم في بعضهم، ثم في انصرافهم، بعد أن طلب الشيخ منهم إحضار أربعة عشر ذكراً زعفرانياً، فانطلق كل منهم يبحث عمن سيصطحب.

يلقي الشيخ تعاليمه الأولى في لقائه الثاني بمن طلب، يعمم التحية الجديدة بين الناس: هذا زمن الفرار، ويعلن أن أي ذكر سيحط فوق أرض الزعفراني سيعطب، أي طفل سيولد خاسر مقدماً، أية زعفرانية تضاجع رجلاً من أي مكان سيلحقه العجز. وقد استثنى الشيخ ذكراً واحداً وأنثى واحدة لحكمة يخفيها. كما أن ذكور الزعفراني قد فقدوا ذكوريتهم إلى حين، وسيكون ذلك حال كل من يتردد على الزعفراني، ولن ينفع فيه أي علاج طبي أو نفسي. فذلك هو فعل طلسم الشيخ، وتلك هي البداية لما سيعلن في حينه، ويشمل مع الزعفراني الدنيا كلها.

هذا المشهد الروائي المفعم بالجو الأسطوري يشكل ـ بعدما رأينا من مخزن رأس الفجلة ـ نقلة ثانية بين مستويي الرواية، لأن المدى الذي سارت إليه تعاليم الشيخ يتجاوز أرضية التخلف الناشب في الزعفراني. وهكذا تتزاحم الأسئلة على القارىء: هل نحن في صدد (حدوتة) خرافية، أم ماذا؟ إن الملحق الذي أتبع به الكاتب الملف الثاني يجيب على ذلك بما لا يدع مجالاً للريب. فهو يخصص في هذا الملحق قسطاً هاماً للشيخ عطية نفسه، حيث تختلط المعلومات بشأنه، والحوادث المروية عنه، فيقال إنه ولد من بطن أمه نابت اللحية، تكلم القرآن قبل خروجه من الرحم، ماتت أمه عقب ولادته، المغاربة يمرون به أثناء حجهم إلى مكة، الهنود، الزنوج، ويقال إن الجن تخدمه، وهو قادر على اتخاذ هيئات مختلفة.. وهكذا نلقى أنفسنا مضطرين إلى استحضار صورة الشيخ الملثم في (الزويل)، ونتساءل عما إذا كان الشيخ رمزاً للمطلق، للقوة المبهمة التي يعلق عليها المتخلفون في مرحلة العجز والعقم أعباءهم جميعاً؟ لقد حاول الكاتب في لقاء السبعة الأول بالشيخ، رسم صورة واقعية له، إلا أن ذلك انتهى بنا إلى استبعاد أي تحديد جسدي أو بشري واقعي له. أيكون الشيخ إذن رموز تاريخ مصر الحديث؟ إن داء العقم الذي اكتسح الزعفراني، يرسم حالة الانحسار في المد الجماهيري، حالة الغياب والعجز، إلا أن الشيخ الذي تتعالى التساؤلات صريحة في نهاية الرواية عما إذا كان حقيقة أم وهماً؟ وسيلة أم غاية، الشيخ هذا، لا يسلم معادله الموضوعي بالسهولة التي تسلم بها حالة الزعفراني المذكورة. وتعاليم الشيخ في مكان متقدم في الرواية، تصل إلى حد إيجاد وضع يجمع الأحوال المتضاربة المتنافرة في حال واحد، يلغي معها الصراع، ولكنه إلغاء فوقي، يقفز فوق التاريخ، إلغاء قدري، غيبي، الأمر الذي يجعلنا نميل إلى أن نقرأ في شخصه: تلك المرحلة التي عرفها تاريخ مصر الحديث، والتي طرح فيها مثل هذا الطرح السياسي

والاجتماعي، فانعكس على الجماهير استلاباً لطاقتها - وهي العجز الجنسي في الرواية - وتعطيلاً لإمكانياتها، وتوحيداً قسرياً لفئات وطبقات المجتمع، يدفع ثمنه في النهاية فقط من هم في قاع الهرم الطبقي.

يقدم ملحق الملف الثاني أيضاً السجين السياسي منصور سليمان، الشهير برمّانة، والخارج لتوه من السجن بعد أربعة أعوام، سبقتها عشرة أخرى فيما بين 1954 - 1964 "يتقدم الأسطى في الزعفراني، لا يرحب به أحد، لا ينتبه إليه أحد، لا يشعر بوحشة قدر شعوره بدهشة" (ص116). وتصرخ به الست بثينة "الحارة خلت من الرجال، وجميع ما جرى وسيجري لهم يستحقونه، لأنهم فقدوا رجولتهم منذ زمن" (ص111). لا ريب أن رمانة يدهش للوهلة الأولى، إلا أنه وهو الشيوعي المجرب، لا يلبث أن يؤكد أن الطلسم خرافة لمن يريد فرض إرادته على الزعفراني. وفيما بعد، يتعجب رمانة من أن الزعفرانيين نسوا أنهم مصدر كل ما يعرفه الشيخ عنهم، ومع ذلك فإن الزعفراني يعجز عن المضاجعة. إنه يظن أن ما حدث في الزعفراني الآن نواة أمر غريب لم يتكشف بعد. وتعاوده ذكريات السجن الأولى، ويلتقي بحسان بن حسن أنور كي يعرف الشباب عن كثب، ويستكشف هذا الجيل. إن لقاءات رمانة بحسان، والتي تتتالى طيلة المتبقي من الرواية تومىء على استحياء إلى السمات الماركوزية التي سبق أن ظهرت في رواية (الزويل) بشكل أقوى. وفي الفقرة التي عنوانها (العالم يتساقط) نرى أن رمانة يعلق الأمل على حسان بإيقاف تساقط العالم، بعد أن يروي للشباب دخوله الحزب الشيوعي المصري على يد عامل مطبعة شارك في تأسيس الحزب سنة 1921 ومات في معتقل الواحات، وبعد أن يؤكد مراراً على أنه (رمانة) كان ضد حل الحزب.

* * *

تتابع الرواية في بقية ملحق الملف الثاني، وفي الملف الثالث، مجريات الأمور في الزعفراني، بعد نفاذ الطلسم. فالنسوة يبحثن عن الذكر المستثنى، الست بثينة وأم يوسف تشكان في عويس الذي لم يعد يجرؤ على الخيانة، وقد سيطر عليه الوهم بأنه مراقب، بعد أن اختصه الشيخ بنقل التعاليم إلى الناس. وفي الملف الثالث خاصة تأتي سلسلة المشاجرات التي يجيد الكاتب في وصف تفاصيلها، وخاصة ما يتصل منها بالنساء، إجادة تشهد له على دقة الكاميرا التي يحملها في التقاط الواقع بجزئياته ونكهته، وهذا ما نراه منذ بداية الرواية. إن أهم هذه المشاجرات هي ما يقع بين حسن أنور وابنه سمير الذي يرفض النوم في الموعد الذي حدده الشيخ لتوحيد شؤون حياة الزعفرانيين. وتمرد سمير هذا يدفع بحالة أبيه العصبية والعقلية إلى الانهيار الكامل.

ويحفل الملف الثالث بعد ذلك بمذكرات أو تقارير كاملة أو مجزوءة، تعكس ما تقوم به السلطات لمواجهة ظاهرة الزعفراني. وأهم ما نراه هنا الإشارة إلى دور رمانة المحتمل في الحارة. حتى إن أحد المخبرين السريين، الشرطي ثابت عبد الجابر، يختم تقريراً له بقوله: "وباعتبارنا مسؤولين عن مقاومة الأفكار الشيوعية الهدامة، نوجه النظر إلى ما يمكن للمدعو منصور القيام به في ظل هذه الأوضاع الجديدة الغريبة، كامتلاكه لماكينة طبع منشورات، أو أجهزة إرسال ممنوعة، أو وثائق متبادلة مع الحركة الشيوعية الدولية، وسنقوم من جانبنا باتخاذ كافة الإجراءات الممكنة للحد من نشاطه الهدام، ونرجو من أجهزة الدولة التعاون معنا في اتخاذ الإجراءات" (ص234).

سبق أن أشرنا إلى الإمكانية القوية لقراءة الشيخ عطية على أنه تجسيد لمحاولات القفز فوق التاريخ، في إدارة

الصراع الاجتماعي، وهو الأمر الذي شهده تاريخ مصر الحديث بقوة، حيث مزجت الأيديولوجيات الغيبية بالعديد من الأفكار ذات الطابع الإنساني العام، أو التطور العصري. لا التقدمي بالمعنى السياسي السائد عربياً في هذه المرحلة. والإشارة السابقة تتدعم حين نتابع في الرواية موقف الدولة مما يجري في الزعفراني، إذ انصب جل همها، ليس على الشيخ، بل على رمانة السياسي، وقليلاً على لولي الذي يتهمه أبوه. في غمرات جنونه. بالتعامل مع الاخوان المسلمين، وترصده الدولة على هذا الأساس. وهنا نجد جمال الغيطاني، يمسك بالمعادلة الأثيرة لدى نجيب محفوظ في تصوير الشيوعيين والاخوان المسلمين كهدفين مباشرين للسلطات. إلا أن إمساك الغيطاني بالمعادلة يبدو واهياً، ذلك أن الأطروحة السياسية الأهم لديه، كما تبين الرواية، هي أطروحة رمانة وحسان الجيل الجديد الشاب المثقف. ويقوي الميل إلى ذلك، الدور الذي يلعبه الصحفي حمدي، والذي كان يميل إلى أن الشيخ غير موجود، لكن الزعفرانيين وقعوا ضحية أمور غامضة!

إن حمدي يحاول أن يحصل على بعض المواد اللازمة لتحقيق صحفي. فيعرض عنه الزعفرانيون في البداية، إلا الموسيقار قرقر. وفي مونولوجات متداخلة ورائعة، يستذكر كل من حمدي وقرقر حبيبهما الخائبين. وهذا ما يعود إليه الكاتب حيث تتسع دائرة حمدي في الزعفراني قليلاً، على الرغم من الحالة الصعبة، ويلتقي بعاطف. إن (شهرت) حبيبة حمدي، و(رحمة) حبيبة عاطف، تبدوان من خلال التصوير الحار والفذ لعلاقة الرجلين بهما، أشد حضوراً من سائر الشخصيات النسائية، على الرغم من أنهما لا تحضران إلا من خلال هواجس واستذكارات حمدي وعاطف.

* * *

يخصص الكاتب ملفاً لتفصيل أحوال حسن أنور بعد أن يطبق عليه الجنون، وصار يصدر صحيفة يومية قبل نومه، من عناوينها: (فشل البحث عن سمير. ضاع سمير. الأعداء يتجمعون. القتال أصبح وشيكاً. الشيخ عطية يقود عمليات الهجوم. معارك متفرقة بين الأهالي...)، وهذا كله، فضلاً عن أنه يشكل مادة خصبة للتحليل النفسي، هو من المواطن الهامة في الرواية والتي يلح فيها الكاتب على ازدواجية البنيان الروائي وتنقيل القارىء عبر تواتر حاد، بين مستويي هذا البنيان. إنه ينقل مقتطفات من بعض المقالات الافتتاحية، وهي هلوسة حقاً، لكنها في سياق الرواية الذي رأينا، أكثر من ذلك. لقد انضم سمير إلى الأعداء، والحرب بغيضة وكريهة إلى حد الجنون. لكن لا بد من دفع الحرب بالحرب، والمجنون لا يقصد إلى إلغاء الصراع، إنه سيحارب الموت بعد المعارك الحالية ضد الشيخ وضد رئيس الدائرة. أما رأس الفجلة، رئيس إحدى الدول الصديقة، فقد أمدّ المجنون بثياب عسكرية وعتاد... وهكذا.

إن هلوسة حسن أنور هي أبرز التصديات للشيخ عطية، والتي انطلقت من موقع التسليم الكامل له. وثمة إلى جانب ذلك تصديات أخرى انطلقت من المنطلق نفسه، بعضها سلبي وأقلها إيجابي. فالأسطى عبده هرب، والست بثينة سيطر عليها وهم الموت في وحدتها، وهامت على وجهها مجنونة، ورأس الفجلة لم يعد يطبق التعاليم بعد هرب امرأته وابنتيه. وعاطف بات يخالف أوامر توحيد النوم وسواها.. أما التصديات الأهم، فهي تلك التي انطلقت من خارج مواقع التسليم للشيخ. لكن العمال رفضوا الهدم بعد أن استبد بهم وسواس الخوف. ولما ييأس التكرلي من الحي يغادر هو أيضاً، وبثينة تريد اللحاق بالعربة التي تنقل أغراض التكرلي. أما حمدي ورمانة وحسان فقد اختلفت أشكال مقاومتهم للشيخ عن كل ما رأينا.

وهذه الأشكال هي الأكثر رقياً وموضوعية، وهي تتضافر في النهاية مع التمرد الجماهيري العفوي الذي فجرته طبيعة تعاليم الشيخ نفسها، إذ وصلت في الملف الأخير (وسماه الكاتب: ملف خاص الثورة) حد إعادة تنظيم الشيخ للأمور قاطبة، ولذلك يكون على كل ساكن زعفراني أن يستعد لمغادرة بيته، فالشيخ يريد إتاحة حرية الاختيار للإنسان. إن عجز واستسلام الجماهير الزعفرانية لهيمنة الشيخ ليس قدرياً، ولا أزلياً. إنه محدود بطبيعة تلك الهيمنة نفسها. فحالة الركود الجماهيرية التي قد تزرع اليأس، مرهونة بوضع القوى الثورية، وبخلق الظروف الموضوعية الملائمة للتحرك، وبالمقدار نفسه هي مرهونة بطبيعة واتجاهات وممارسات السلطة، وللصبر حدود كما يقول المثل بحق. من أجل ذلك راح اللغط يدور في الزعفراني عن احتمال كون مسألة الشيخ برمتها مؤامرة دبرها عويس والصول سلام للتحكم في الحي وفرض الأتاوات. وصار عاطف يعيش مع روض جهاراً، وتفاقم الوسواس الجنسي بالمدرّسة نبيلة، فلم تعد تأبه بأوامر الشيخ ونداءات عويس. أما الدولة فقد حضت الأهالي على ضرب الشيخ، لكنها لم تنس رمانة في الوقت نفسه. ويختتم الكاتب الرواية بأخبار عن انتشار الظاهرة الزعفرانية عالمياً، وأصداء ما يجري في الزعفراني في العواصم والوكالات والصحف. وما يهم من ذلك الإشارة الفنية عبر ما جاء في خبر مؤتمر شبابي في باريس، وإمكانية تصديق الظاهرة الزعفرانية كرد على ميكانيكية الحضارة الأوربية.

* * *

ومما يلفت النظر حقاً أن أغلب شخصيات هذه الرواية مريض، معطوب، له أوهامه وازدواجيته التي تتضخم في النهاية لتطبق عليه وتدفعه إلى الجنون أو الموت. إنها شخصيات ـ وإنه لعالم ـ يستحضر نجيب محفوظ (تحت المظلة) إلى مدى بعيد. فطاحون له أوهامه ـ نظريته في تحقيق الاشتراكية عن طريق بناء الأنفاق التي يلجأ إليها الفقراء نهاراً ليغزو ليلاً الأغنياء ـ ورأس الفجلة وهمه المال، وقرقر: الموسيقى والحبيبة سكر، وعاطف: الحبيبة الأصيلة رحمة والبديلة: روض. وحمدي: الحبيبة شهرت ـ للأخيرين وهم الحب ـ والداطوري يحيا في وهم البناية التي سوف يشيدها يوماً ويبيعها، والوهم يدفع به مبكراً إلى قبول المراجعات من المشترين والدخول في التفاصيل... والمهم أن دروب أولاء جميعاً قد انتهت إما إلى الجنون ـ الكامل أو الجزئي كبثينة، وحسن، والمكوجي، والداطوري، والصول... ـ أو الضياع ـ سمير ـ أو الاختفاء ـ رأس الفجلة ـ أو الهرب ـ التكرلي، فريدة، وابنتاها ـ أو حافة الانتحار ـ عاطف ووهم المسدس ـ أجل، إن اللامعقولية التي يسير بها الشيخ الزعفراني تدفع بأولاء إلى هذه النهايات، ويبقى المعوّل على رمانة، وحسان، وحمدي، ولولي أيضاً.

إن هذه الرواية بشخصياتها وأحداثها التي تستدعي مقدرة بلزاكية على الوصف والسرد والتاريخ، وتستدعي خيالاً منطلقاً على مداه، وبما حفلت به من ألوان القص الحديث عبر المونولوجات والفلاشات والأحلام والهلوسات وعملية الترميز الكبرى، إن هذه الرواية بذلك كله، قد جاءت إضافة هامة إلى جهود الغيطاني الروائية الكبيرة في عمليه السابقين، كما هي إضافة هامة إلى العطاء الروائي العربي المتنامي، والواقعي منه بشكل خاص، حيث تستحيل الواقعية حقاً إلى كنز الفن الثر المتفجر، بعيداً عما حجرها به أعداؤها والمزاودون من دعاتها، سواء في تحليلها لمادة التجربة الفنية، أم في حرية الفنان ـ التي لا يحدها غير طاقته حد ـ في أدواته.

* * *

أحمد داوود يعود بالرواية إلى البدايات

جيش الشعب 15 / 2 / 1977 ـ دمشق.

يمكن أن نعاين بسهولة انقسام رواية (حبيبتي.. يا حب التوت) لأحمد داوود، إلى قسمين أو روايتين، ضمهما غلاف واحد، ولا يعدمان الوشائج التي تصل بينهما. إن هذا الانقسام لا يعود إلى كون ما سبق في الرواية الصفحة (161) يتناول قرية الرجيمات في مطلع 1963 فيما يتناول باقي الرواية ـ حتى الصفحة 283 بداية الانحراف والانتهاز في علاقات التغيير الذي كان مزمعاً منذ تلك الفترة. إن سبب الانقسام أعمق. فالشخصيات نفسها تكاد تبدأ جميعاً من جديد، ما عدا سعدى التي كانت بطلة الرجيمات، فأخلت الموقع في دمشق إلى زوجها نادر. ولا يلغي القول بوجود نادر وشقيقته كوثر في الجزء الأول حقيقة الانقسام، لأنه كان وجوداً هامشياً، جاء في نهاية ذلك الجزء، كمقدمة ومبرر لزواج نادر من سعدى وحسب. وإلى جانب الشخصيات فإن كافة الأجواء والأحداث والعلاقات قد انعطفت كلياً في اتجاه جديد، لا تصلها بالماضي أدنى صلة، على الرغم من الخاتمة الدرامية التي أعاد بها الكاتب بطلته سعدى إلى قرية الرجيمات ميتة، وعلى الرغم من الزيارة ـ الزائدة ـ التي قام بها شقيق سعدى وزوجته وأمه وأم نادر إلى دمشق، والتي تأكد من خلالها استمرار روابط سعدى الريفية، أقوى من كل ما استجد لها في دمشق.

ولعل هذا الانقسام في بنيان الرواية لم يكن ليتوقف كثيراً ـ وقد كان بوسع الكاتب تلافيه لو أعلن مثلاً تجزيء الرواية ـ لولا أنه يؤشر بقوة إلى خلخلة التقنية الروائية. وهذا ما يتجلى في مواطن عديدة، أبرزها طريقة التعامل مع الزمن الروائي والتي اتخذت شكلاً تقويمياً، راجعة بذلك إلى بداية الكاتب العربي في اللعب بالزمن الروائي، فالكاتب شديد الحرص على أن يحدد في مطلع كل فقرة جديدة تاريخ الأحداث. فإذا ما تجاوز الأرقام استعان بالصفات، وهكذا نقرأ في السطور الأولى للرواية: "لم تنتظر شمس حزيران طويلاً لتلتقي وجه سعدى (ص5) ثم تتأنى الأرقام: منتصف شهر تموز والوقت قبيل الظهر: (ص91) النصف الثاني من آب: ص155 ـ 17 أيلول: ص157 ـ في صبيحة العشرين من أيار ص: 229) ـ وحين نترك الأرقام، فسوف نقرأ في فاتحة كل فقرة مثلاً: (قبيل غروب الشمس ذلك اليوم: ص53 ـ منذ ذلك اليوم: ص103 ـ مع صباح اليوم التالي: ص107 ـ قبيل ظهر اليوم التالي: ص142). أما الجملة الأثيرة جداً إلى قلم الكاتب، التي يتخلص بواسطتها بسهولة من عبء حل معادلة الزمن الروائي، فهي جملة (ومرت الأيام)، (انظر مثلاً ص77 ـ ص206 ـ ص259 وسواها كثير).

إن أبرز ما تتميز به التقنية الحديثة في الرواية ـ وهذا جزء من انتسابها للعصر ـ هو تجاوز كل تلك الأشكال التي رأينا لاستخدام الزمن في عملية القص والسرد. وما حفلت هذه الرواية به من استطرادات ومحاضرات وتقارير ينأى بها بعيداً عن الانتساب إلى تلك التقنية، إلى أرومة الرواية العربية المعاصرة، سواء في هذا القطر أم في سواه، ويعود بنا سريعاً إلى بداية عهد الكاتب العربي بفن الرواية.

لقد خرج الاستطراد بالرواية عن مسارها العام مراراً، وشتت توجهاتها الرئيسية كما بدد زخمها وهو ما نرى في الحديث عن الآثار والمتحف بين سعد ونادر وكوثر (ص131)، أو في بعض حكايات أبي فهيما (ص22 ـ 26) أو في الأستاذ أحمد وزميله محمود الحسن عن أمراض الدخان وأهميته في الاقتصاد الوطني، ومعاملة الدولة

للفلاح، والعلاقة بين الفلاح وموظفي إدارة حصر التبغ، على الرغم من أهمية هذا الحديث كتحليل منفصل لواقع زراعة التبغ في القطر، وليس كجزء من الرواية. وفي القسم الثاني من الرواية تكثر الأحاديث المسهبة التي لا تعدو أن تكون ثرثرة مجالس بلا طائل، واستزادة في حجم الرواية، ترهقها وتهلهلها، كما في وصف سهرات جيران نادر وسعدى عندهما في دمشق، ومناقشات عزام ومدام ندى عن المذاهب الأدبية: الرمزية والواقعية وما أدراك... وكذلك شروح عزام للدكتور مدحت عن المادية والتطور واللا نهاية، حتى يمكن القول إن الكاتب يستسلم تماماً لسيالة قلمه أنى اتجهت. ويفتقد القارىء والدارس أدنى مراجعة نقدية ذاتية تهذب العمل الفني من زوائده، وتحذف ما لا لزوم له بكل قسوة على النفس ـ وهذا ما كان يمكن أن يذهب بربع حجم الرواية. إن تقرير الأستاذ أحمد ـ لا حديثه لزميله ـ عن إنشاء شبكة من الطرقات، ليس غير فاتحة سلسلة من التحليلات أو التقارير أو الاقتراحات أو الحلول التي تكبل الحوار، وتعيق انطلاقة السرد وسلاسته. ولقد انعكس هذا الموقف في جملته على تكون ونمو الشخصيات، إذ إن تدخلات الكاتب الخارجية وتوجيهاته العلنية عطلت ذلك التكون والنمو في بعض الحالات والأوقات، فيما استطاع عدد قليل من الشخصيات أن يظفر ـ بحكم غنى عناصره الأولية ـ بحرية نسبية، وأن يبرهن بالتالي على الفارق الشاسع بين الشخصية الروائية المصطنعة، الهيكلية، والشخصية الروائية الناضجة، المستقلة، التي يحسها القارىء أمامه كياناً حياً.

إن سعدى مثلاً ـ وهي كما أشرنا أهم شخصية في مجمل عمل الكاتب ـ تبدو تارة ساذجة، قروية، بسيطة، وتارة أخرى، ودون مبررات، محنكة، قوية، لعوب، شديدة الثقة بنفسها، تتقن لعبة الحب جيداً، بل وتفهم بالسياسة. لقد ظهرت سعدى في البداية محبوبة، نشيطة صريحة، عاملة ـ سواء في تربية دود القز أم في حاكورة الدخان ـ وذكية، ذات حس مرهف وحدس رقيق وملامح رومانسية، ولكن هذه الميزات جميعاً سرعان ما تتناقض مع رضاها السريع بنادر زوجاً لها، إثر استمالة شقيقته كوثر لقلب الأستاذ أحمد. إن انطواء سعدى وكبتها لمعاناتها جاءا منسجمين حقاً مع سماتها العامة. لكن انهيارها السريع وقبولها المتهافت بالزواج، خرج على منطق تلك السمات، ولم يستطع أن يكسبها طابع الصلابة والتماسك، والانتقام للنفس من الحبيب الغادر الأستاذ أحمد. على أن هذا ليس علة شخصية سعدى الوحيدة، فلقد سبق أن ظهرت في السهرة التي رقصت فيها ولعب أبوها بالزمر حتى وقع أرضاً، ظهرت هي وأبوها مقادين إلى تلبس زخم الانفعالات التي أراد الكاتب أن يشحن بها جو تلك السهرة القروية، عائداً بنا إلى جو قصته الشهيرة (رقصة الشمس) وإلى جو رقصة الخنجر في رواية حنا مينة (الشمس في يوم غائم).

ولعل شخصية كوثر هي أنصع مثال تقدمه الرواية على معنى اصطناع الشخصية الروائية وفقدانها لعالمها الداخلي ومنطقها الخاص المستقل عن إرادة الكاتب العلنية. فعلاقة كوثر بالأستاذ أحمد، وبشباب القرية عموماً، ومن بعد بسعدى في دمشق، وبعزام الذي يساعدها في بعض الدروس، كل هذه العلاقات لم تستطع أن تخفي تسطيح هذه الشخصية ولم تبرر التحولات الإيجابية التي طرأت عليها أخيراً، عن ذلك.

أما الشخصية التي نجت من هذا الشر على الرغم من صغر الدور الذي اضطلعت به، فهي صديقة سعدى: فهيما، النؤومة، الكسلى، صاحبة النكتة الحاضرة، المنسجمة طوال الرواية مع نفسها دون تناقضات مفتعلة. وقريباً منها شخصية أبيها، وعزيز، وسعد، ولكن هذه الشخصيات جميعاً بكل أسف هامشية.

وإذا كان المعنى الفني للرواية يبدو على ذلك النحو الذي بيّنا، فهل يبقى من المبررات ما يكفي لمتابعة

تصويرها للريف، أو للعلاقات الاجتماعية والسياسية، في ذلك المفصل الهام؟

الحق أن هذا السؤال يعيدنا بحدة إلى علاقة الشكل والمضمون من جهة، وإلى خصوصية الوضع التاريخي الذي نحياه من جهة ثانية. وفي صدد المسألة الأخيرة، فإننا لا نبرر المأزق الفني لهذه الرواية أو لسواها من الأعمال بمقدار ما نعاين واقعة تاريخية تتكرر في سائر المبدعات، وعلى مستويات مختلفة. إن ذلك وحده هو الذي يجعلنا نتابع تحليل هذه الرواية إلى النهاية، خاصة أنها طمحت في قسمها الثاني إلى تناول أخطر ما أفرزته المرحلة الحالية من أدواء العلاقات الاجتماعية والسياسية.

وصف الكاتب قرية الرجيمات وصفاً مفصلاً، كاجتماع وجغرافية ـ وفي أغلب مطالع القسم الأول نقرأ وصفاً إنشائياً للطبيعة الفتانة ـ واستطاع بذلك أن ينقل طعم القرية المحلي، وأن يوفر للرواية بالتالي نكهة خاصة، لم تلبث أن ضاعت في القسم الثاني، حين انتقلت الرواية إلى دمشق.

إن أهم ما كان لقرية الرجيمات هو تصوير العلاقات الإنسانية والاقتصادية فيها، ومجريات التغيير الطارىء عليها في أعقاب ما أقبلت عليه البلاد في الفترة التي تؤرخ لها الرواية.

هكذا تتحول أمسيات القرية الموسومة بالعفوية إلى محفل غناء ورقص، وهي أول ما يبدو لنا من علاقات هذا العالم المغلق، حيث البساطة والطيبة والنظافة، ضمن دائرة فقراء الفلاحين تحديداً. ومن خيوط تلك العلاقات أيضاً ما بين أبي سعدو وأبي فهيمة الذي يذكر بشخصية (بو ديب) الصياد في مسرحية الرحابنة الشهيرة.

أما تصوير علاقات الرجيمات الاقتصادية فقد جاءت الإشارة إليها مبكرة منذ تحدث الأستاذ أحمد عن حرص الفلاح على إنتاج مؤونته بنفسه، وإن خسر، ومنذ تحدث أيضاً عن خلو القرية من الشباب، فهم إما موظفون أو في الجيش أو في المدينة يتعلمون. إن الاقتصاد الفلاحي المتخلف في تلك القرية، وفي الريف عامة، كان مغلقاً محدوداً، يحافظ على سمعته التاريخية: الغباء. لكن ذلك قد اختلف إلى هذا الحد أو ذاك بعد ظهور البورجوازية الريفية والأنماط الجديدة من العلاقات الاقتصادية في الريف وفي سائر البلاد.

ولم تكن شخصية أبي نادر (التاجر علي الناصر) بعيدة عن تصوير العلاقات الاقتصادية في القرية. فهذا الرجل يمتلك التوت خطوة فخطوة كتمهيد لامتلاك تجارة القز في المنطقة كلها. من أجل ذلك يقدم القروض للناس بفوائد عالية على موسمي القز والتبغ. ومن أجل ذلك انتقل من الإقراض إلى الضمان. ويطلعنا الكاتب على علاقة أبي نادر بصاحب دولاب حل القز إلى خيوط، هذه الصناعة البدائية التي اندثرت في الريف، كما يطلعنا على علاقة التاجر بالمهربين. إن أبا نادر يتعهد لأولاء بتوريد إنتاج المنطقة من القز إلى أبي ناجي في بانياس، الذي سيورده بدوره إلى أبي خالد في حماه. لكن أبا نادر يظل يلعب على حبلي المهربين وصاحب الدولاب، ويجلب الفائدتين، ولا يرهن مصيره بيد واحدة، خاصة أن تعامله مع صاحب الدولاب، يحقق له فوائد غير مباشرة بسبب سلسلة التعاملات التي تستدعيها صناعة حل القز إلى حرير بدائي.

لقد تخاصم أبو نادر مع ابنه بعد زواج هذا من سعدى، لأنه كان يعده لنسب آخر مع قمة الهرم الطبقي، وها هو ذا بعد لأي يشتري سيارة ويشغلها على الطريق الذي شقه الفلاحون بأنفسهم. ولكن مهلاً، ماذا عن هذه الطريق؟

إن أبرز محاولات التغيير في الرجيمات في تلك الفترة كانت شق الطريق. فالدولة، كما يقول الأستاذ أحمد، لا تستطيع شق الطرقات كلها، لكنها تزفت ما شق منها. ولذلك فإنه لا يوفر جهداً من أجل إنجاح

مشروع الطريق الذي يعترض عليه المختار. والجمهور يسعى في البداية لدرء الصدع والمصالحة، لكن الصراع يفرض نفسه، فينحاز الفلاحون الفقراء إلى أحمد، ويفرض مشروع الطريق نفسه أخيراً، على الرغم من أحلام المختار بعودة عهد زعيمه الآغا أبو شوكت، واعتقاده أن ما جرى في دمشق لا يعدو أن يكون زوبعة في فنجان. ولقد اقترن نجاح مشروع الطريق، وهو ذروة إنجاز أحمد ونقطة استقطاب القرية، بسقوط الأستاذ في علاقة مع سعدى وكوثر، وهنا نقع على مفصل هام من المفاصل النفسية في الرواية، عبر به الكاتب عبوراً، وكان قميناً ان يغني شخصيتي سعدى وأحمد أيما إغناء. وعلى كل حال، فقد حكم الكاتب على أحمد بالموت روائياً، إذ جعله في نهاية القسم الأول يتوجه إلى حلب، حيث عين مدرساً، فيما تزوجت سعدى، دون أن يكون لهذا الحكم أي مبرر، إطلاقاً.

منذ أخذ أحمد يرتبط بكوثر أشيع في القرية أنه سيذهب مع أخيها نادر إلى دمشق، حيث سيدبره هذا في الوزارة التي يعمل فيها. إن رأس الخيط هذا لا يلبث أن يكر، منذ بداية القسم الثاني في الرواية، بعد أن يعود نادر من شهر العسل، ليستقبل في أحد الأيام التاجر الكبير فهيم أبو ركز، ويدخل عليهما محمد زيوان، ويكون ما يكون. إن هاتين الشخصيتين الجديدتين، وعزام ووداد وخالد، ومدام ندى ومدى وزهرة ونارة... هم عالم الرواية الجديد في دمشق، ومن بينهم الثلاثة الأوائل ومدام زهرة ونارة، يبرزون عماد الشكل المرضي الطارىء من العلاقات بين الأجهزة والتجار. فزيوان مجهول الوظيفة، صلاته أخطبوطية مع كل من له نفع في الأجهزة، وهو يبشر "نادراً" بتعيينه مديراً للاستيراد، حيث يصادف أبو ركز عنده. وأبو ركز يقدم (القداحة) هدية متواضعة أولى ويستمع نادر إلى لقبه الجديد (بك) فيضحك، ويتفاهم زيوان وأبو ركز دون كلام، وتبدأ السلسلة: دعوة إلى العشاء في البلو آب، نادر يتردد، زيوان يفح في قفاه: المنصب يلزمه رجال لهم أضراس حقيقية - لا شيء إلا المال. من لا يصعد على السلم عليه أن يسنده ليصعد عليه الآخرون - تعلم أن تشطب كل ما يعيق تقدمك - الكرامة كلمة جوفاء... وزيوان لا يلقي تعاليمه دفعة واحدة. ففي كل عشاء وسهرة قسط، وعقب كل بادرة تردد من نادر قسط. وهكذا يلتقي صاحبنا بمدام زهرة، ونارة التي خلعت لبه، وتتضح لنادر علاقة أبي هيثم نفسه بهذا الوسط.

يتعرض نادر أثناء تهاويه إلى بعض اللواجم، ولكن ما الجدوى؟ فخالد النافع الموظف الذي لم يزره غير مرة واحدة بعد سطوع نجمه - عكس سائر الموظفين الذين باتوا يتوددون إليه كل صباح - خالد الذي اختلف مع الأمين العام لأنه انتقده في اجتماع حزبي، وكان أبو هيثم غائباً، إلا أن محضر الجلسة سرب إليه، خالد يقبل على نادر أخيراً كأنما يرثيه: "لقد أوقعوك يا أستاذ ويؤسفني أننا خسرناك" (ص265) لكن نادر لم يعد يسمع. لقد انقطع عن سهرات بيته الحميمة، وأخذت أوضاع سعدى تسوء بعد حملها وولادتها، وإذ يخيرها نادر بين السيارة والبيت تزداد مخاوفها. لقد انتصر رهان مدام زهرة على إيقاع الجواد (الأصيل). لقد سلطت عليه نارة التي أخذته إلى بلودان، وجعلته يقع على (قوائمه) الأربع، لتمتطي ظهره وهو سكران. ثم لا ينفعه أن ينتفض فجأة وينصرف، ويتلوى، فلقد سقط الانتهازي الرخيص الوصولي الذي لم يجد أصول اللعبة، وسرعان ما انصرف عنه أبو كرز ونارة، فلديهم ما هو أهم.

لقد اقتربت نهاية نادر هذه بتفاقم سعدى التي اعتادت أن تكبت أزمتها، وترفض أن يشاركها في سرها أو بلواها أحد، فتروح تحترق من الداخل، مصمّة عن محاولات مدام نارة أو عزام ووداد، حتى تقضي أخيراً.

لقد عاد أحمد داوود حقاً إلى بداية تفشي ظاهرة التسلق والانتهازية وعلاقتها بالتجار، وسقوط الموظفين أمثال نادر، وهذه عودة حميدة، مثلها مثل ما كان من تاريخ الفترة في الريف. لكن الكاتب عاد في الوقت نفسه إلى بداية أخرى، كما رأينا في مطلع هذا الكلام، فكيف يمكن أن نجمع، مع اعتبار خصوصية وضعنا، بين هاتين العودتين؟ وماذا يتبقى أخيراً بين يديك منهما اليوم أيها القارىء؟ إن العمل الفني الذي يخل بمعادلة الشكل والمضمون على هذا النحو الذي برز في رواية (حبيبتي يا حب التوت) لن يترك إلا هباء.. وأي هباء!

* * *

الرواية السياسية ـ 2

الثورة 22 / 2 / 1977 ـ دمشق.

في فترات متباعدة طوال السنين الثلاث الفائتة، كتبت عن جملة الروايات التي نعتّها بالسياسية مثل (الوشم) و(الأنهار) لعبد الرحمن الربيعي، أو رواية ذو النون (وعلى الدنيا السلام)، أو رواية فاضل العزاوي (القلعة الخامسة)، أو رواية شريف حتاتة (العين ذات الجفن الحديدية) أو رواية (شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف، أو رواية حيدر حيدر (الزمن الموحش).

وقد فكرت في كل مرة في دقة مصطلح (الرواية السياسية) في اللغة العربية، وفي كون السياسة هي الخبز والماء للقارىء والكاتب جميعاً، في هذه المرحلة الحساسة من التاريخ العربي. وصادف أن كتب في تلك الأثناء أحمد يوسف داوود في جريدة البعث 4 / 3 / 74 عن روايتي (ثلج الصيف) مستخدماً المصطلح نفسه، مخالفاً خلدون الشمعة ـ الذي كان محرراً أدبياً آنذاك للجريدة المذكورة ـ بعدد من الأسئلة الاستنكارية حول الرواية السياسية.

ولقد صادف أن اطلعت على ترجمة للدكتور طه وادي لفصل من كتاب (الرواية السياسية) للناقد الأمريكي (ارفنج هاو)، فرغبت في العودة إلى هذا الحديث، خاصة أن الكتاب الأمريكي منشور منذ سنة 1957 في الولايات المتحدة، وأن المترجم عدّ في رأس دوافعه لنقل ما نقل، كون أرض النقد العربي تكاد تخلو من فكرة الرواية السياسية.

يبتدىء (ارفنج هاو) كلامه بتشبيه ستندال الشهير للسياسة في العمل الأدبي بطلقة المسدس وسط حفل موسيقي. ويتساءل الناقد الأمريكي هل يمكن أن يصبح صوت الطلقة جزءاً من العزف الموسيقي؟ ومتى يكون هذا القطع مقبولاً، ومتى يكون مستنكراً؟

في سياق الإجابة على هذا السؤال الذي يلخص إشكال الرواية السياسية، يقدم (هاو) جملة من التعريفات والتحديدات لهذا المصطلح، منها أن الرواية السياسية هي التي تلعب فيها الأفكار السياسية الدور الغالب، أو هي التي نتحدث عنها لنظهر غلبة أفكار سياسية، أو محيط سياسي، أو هي التي تكون فيها العلاقة بين السياسة والأدب مثيرة للاهتمام بما يكفي للبحث.

هذه التعريفات المتقاربة تومىء من عدة زوايا إلى علاقة الرواية بالأيديولوجية. وفي المسألة التي يعكف الناقد على تمحيصها، يشير إلى كون وزن الأيديولوجية في هذه الفئة من الروايات أكبر بكثير منه في الفئات الأخرى.

كما يشير إلى أن الرواية عامة، فيما هي تحاول تقديم التجربة بحرارتها وخصوصيتها، فإن الأيديولوجية تهتم بما هو عام وشامل، ومن هذه المفارقة، من هذا الصراع، تأخذ الرواية السياسية شكل الدراما العالمية.

بعد هذا التحديد، وهذه الإنارة أيضاً، يقبل الناقد على الحديث عن الروائي السياسي فيبين المصاعب الإضافية التي يتعرض لها، حيث يكون أمامه كفنان كميات كبيرة من موضوع (غير فني)، ويشبه هذا النوع من الروائيين بالمجادل المتمرس الذي لا بد له أن يكون قادراً على تناول الأفكار المختلفة مباشرة، كي يراها في علاقاتها البعيدة المتداخلة من أجل الإمساك بالسبيل الذي تتحول فيه أفكار الرواية إلى شكل آخر، غير ما تكون عليه في برنامج سياسي.

ويستأنس الناقد بخطاب للروائية جورج اليوت تدير فيه أبرز التحديات التي يواجهها الروائي السياسي، وهي أن يجعل الأيديولوجية حية، والشخصيات مستقلة. ذلك أن الهدف الطبيعي للكاتب لا يملك الحسم وحده، ثم إنه قد يكون مضراً، واعتداد الروائي بأيديولوجيته لا يؤخذ به إلا بمقدار ما يحقق من إقناع فني، وبالتالي بمقدار ما يبعد السياسة عن السطح.

إن (ارفنج هاو) يسعى لتحديد الفترة الزمنية التي ولدت فيها الرواية السياسية، فيراها بعيد ظهور (جين أوستن) حيث غلب اهتمام الروائي بعوامل المجتمع وظروفه، ويراها فترة ظهور ستندال حيث غلب اهتمام الروائي بقدر المجتمع ومصيره. ويضرب سلسلة من الأمثلة الهامة الأكثر قرباً مبتدئاً بدوستويفسكي وروايته (الأبله) ـ أو (الممسوس الأهبل) في ترجمات أخرى. ويورد قول هذا الروائي الكبير (أود أن أقول بعض الأفكار، سواء ذهب الجانب الفني لها أم لم يذهب.. وحتى إذا تحولت إلى مجرد كتب صغيرة، فلن أكف حتى أقول كل ما يمليه عليّ قلبي) كما يذكر رواية مالرو (قدر الإنسان) وسواها.

من الجلي أن جهد (ارفنج هاو) النظري والتطبيقي ـ والأخير هو طابع البحث الذي تعمده الناقد ـ يؤسس تاريخياً للحديث عن الرواية السياسية، ويحدد مسائل هذا الحديث. مما يجعل في العودة إليه هنا فائدة أكبر، ذلك أن الظاهرة لا تفتأ تتنامى في السنوات الأخيرة في إنتاج الروائيين العرب، ولا بد للنقد أن يقف إزاءها وقفته.

وأخيراً، فالرواية السياسية كما أوضح هذا الناقد نفسه مسألة خطيرة، تمتاز بكونها تجعل كاتبها أمام اختبار قاس وعظيم: ما قدر الحقيقة التي تستطيع أن تفرضها؟ كما تجعل القارىء أمام اختيار قاس وعظيم: ما قدر الحقيقة التي يوافق عليها، رغم أنها قد لا تتوافق مع معتقداته؟

* * *

قضايا الرواية الحديثة

البعث 22 / 1 / 1978 ـ دمشق.

فيما تحتدم المعركة النقدية بين التيار الشكلاني والتيار الواقعي، يقدم صياح الجهيم ترجمة بديعة لكتاب هام في النقد الشكلاني هو "قضايا الرواية الحديثة" لجان ريكاردو ـ من المنشورات الجديدة لوزارة الثقافة ـ ويكتسب عمل صياح الجهيم قيمة أكبر، ليس بسبب ترجمته المتميزة وحسب، بل بسبب تعليقاته ومجادلاته وتوضيحاته الغزيرة والدقيقة، والتي لا تترك القارىء العادي والمتأدب العادي نهباً لإبهارات الشكلانية البورجوازية. وهي

الإبهارات التي يحسن استخدامها أيما إحسان عدد من النقاد الذين بنوا ويبنون سمعتهم النقدية والعلمية على فتات أمثال كتاب "قضايا الرواية الحديثة" سواء في اللغة الفرنسية أو الانكليزية.

وكتاب ريكاردو هو مجموعة من الدراسات التي نشرت بين عامي 1960 - 1966 في عدد من المجلات "دفاتر السينما، نقد..." وقد قام الكاتب بالتعديلات الضرورية كما يوضح في مستهل كتابه، حيث يعتذر عن صعوبة الكتاب باعتبار أن دراسة أسلوب الرواية لا تزال أرضاً بكراً. والكتاب يعج بالمصطلحات الضرورية وغير الضرورية، والتي رأى فيها المترجم بحق تصعيباً ناجماً عن الحشو غير القليل. ولعل هذه الحال أن تكون إحدى الحالات النادرة والهامة التي تفتضح فيها المبالغة بدعوى المصطلح واللغة النقدية. فمما لا ريب فيه أنهما أساس أية منهجية أو علمية في العملية النقدية، ولكنهما ينقلبان على أيدي بعض الشكلانيين خاصة، والعاجزين المعقدين عامة، إلى ستار يحجب وراءه هوية حقيقية للنقد، كخواء أو كشكلانية.

ويبالغ ريكاردو في تثمين الأدب "إذا عطل الأدب فما من ثورة ممكنة" (ص20) ويسوق بالجملة وبالتفصيل آراءه في الشكل والمحتوى واللغة والواقعية وسواها من المسائل الهامة، وهذه الآراء ليست غريبة على القارىء العربي الذي أتحفته مقالات ومؤلفات النقاد وأشباه النقاد العرب المتربين على فتات الموائد الغربية. ومن ذلك نذكر إلحاح ريكاردو الشديد على أن المحتوى ينبثق من الشكل، من عمل الكتابة، كما هو الحال عند مالارميه. فالكتابة، والأمر كذلك لا تنقل معنى خارجياً، أو واقعاً، وهذا رأي قديم لبودلير. ويقول ريكاردو "المحتوى لا يصنع الشكل، بل إنه نتيجة له" (ص15).

وبصدد اللغة يستذكر المرء دعاوى أدونيس خاصة حين يرى ريكاردو ينعت بالمخبرين الذين يرون اللغة وسيلة قادرة على نقل شهادة أو تفسير أو أي شيء. وينحاز إلى الذين تغدو اللغة بذاتها الجوهر بالنسبة إليهم، ولا تعني الكتابة عندهم بالتالي الطموح إلى إيصال أية معرفة مسبقة. ويأخذ ريكاردو على المذاهب الواقعية "لاحظ" جميعاً المماثلة الضمنية بين الحياة والقصة المتخيلة "مادة الرواية" وهو ما سماه فاليري بالخلط. كما يأخذ على الواقعية تشبيهها الروائي بالموشور، وتحديدها لجوهر الرواية بانكسار أشعة الحياة في بلور المؤلف الخاص.

من الجلي هنا أن ريكاردو يساوي بين قديم الواقعية وحديثها، بين بدايتها ومراحل تطورها التالية، وهو ما نرى بعض محاربيها العتاة في ساحتنا النقدية يفعلونه من أجل طمس تطور وإنجازات الواقعية ومن ثم تهديد مستقبلها. وفي سياق حملته على الواقعية "والواقعيات" يحدد ريكاردو هدف العملية الواقعية بقصر الكتابة على الوظيفة التعبيرية والانفعالية العارية من الخلق. إنه يعتبر التعبير عن العالم الخارجي وعن الذات الداخلية لعباً مفتعلاً، لا خلقاً فاعلاً، وينعت ذلك بالابتذال الواقعي. ومن ردوده الطريفة على الواقعية أن القصة المتخيلة لا تستخدم الكتابة لتقدم رؤية للعالم، بل إنها تستخدم العالم لتحصل على عالم يخضع لقوانين الكتابة النوعية! ويطرح ريكاردو كنقيض للواقعية مبدأ "حقائق الواقع المتغيرة" ويعني به تركيب النصوص السردية القابلة للحصول على حقائق شتى.

يتناول ريكاردو في أقسام وفصول كتابه عدداً قليلاً من نصوص القصة والرواية الحديثة لأشهر أعلامها المعروفين. ويسعى خلال ذلك لتطبيق ما ألح عليه في مستهل كتابه وهو دعوى الانطلاق من النص وحده في العملية النقدية "موطن ربة الفن وهي تستوي في عطائها بين الكاتب والقارىء، هو في كل الأحوال مركز النص نفسه" (ص31/ 33). ولسوف يعود ريكاردو إلى هذه الأطروحة مراراً، مؤكداً أن الكتابة تعني أن يجعل الكاتب

من نفسه قارئاً، والقراءة تعني أن يجعل القارىء من نفسه كاتباً على الفور. وقد حمل ريكاردو مبكراً على الأمية الثانية"، أمية قراءة الأدب" وهي كلمة حق أريد بها باطل، فلئن كان الأدب يتطلب أن نتعلم كما قال، حل رموز تشابك الإشارات التي يصنع منها، بعد ما تعلمنا حل رموز حروف الطباعة آلياً، إلا أن ذلك لا يعني تحول النص إلى زخرفة شكلية مستغلقة على سائر الافهام.

ويثبت ريكاردو النصوص الكاملة لأغلب القصص القصيرة التي يتناولها، ومن ذلك قصة بورجس "الساحر المرجأ" وقصة كلود أوليبه "وصف اشتمالي لحي حديث" وقصة ادغار بو "مغامرات آرثر غوردن بيم".

ولعل أبرز ما في دراسته للقصة الأولى ما جاء عن "الاستطراد البنيوي" أي الخفي، والاستطراد البروستي "نسبة إلى بروست" الذي يحشد جملاً متشعبة ومركبة من جمل ثانوية مليئة بتفاصيل وتعليقات متراكمة باستمرار. وكذلك حديثه عن المشاهد الوصفية التي تتكون شيئاً فشيئاً من تتالي الإشارات، والمشاهد اليومية التي تتكون ككتلة من المدركات الحسية. وفي القصة الثانية التي أراد صاحبها فيها مباراة آلة التصوير، يسمي ريكاردو الوصف الخارجي الذي قدمه كلود أوليبه للمدينة من النافذة بالاشتمالية الخارجية، بينما يسمي الوصف الداخلي الذي قدمه القاص للفرقة من النافذة أيضاً بالاشتمالية الداخلية. ويحدد ريكاردو عبر دراسته لهذه القصة علاقة الوصف بالمعنى على النحو التالي:

* المعنى يؤذن بالوصف، الوصف إذن توضيح وحشو وعبث.
* الوصف يسبق معنى حتمياً: الوصف إذن مرحلة نحو المعنى.
* الوصف ينطلق من معنى مكتوم: الوصف إذن مبدع.
* الوصف ينطلق من توجيهات شكلية، فهو إذن خلاق.

إن الوصف الخلاق هو سباق في اتجاه معاكس للمعنى. ولقد أوقف الكاتب القسم الثاني من كتابه برمته لقضايا الوصف. وفي هذا القسم درس قصة كلود أوليبه هذه، وقلّب معادله "الوصف ـ المعنى" على جميع وجوهها كما رأينا لينتهي ـ كما يذهب كتاب ونقاد الرواية الحديثة جميعاً ـ إلى أن الوصف هو الرواية، وهو الذي يخلق المعنى الافتراضي، لا النهائي.

لقد درس ريكاردو بالإضافة إلى هذه القصص عدداً آخر من القصص القصيرة، وخاصة لآلان روب غرييه، من مجموعته "صور خاطفة". وأشير من بينها إلى قصة "الفرقة السرية" التي تبدو ظلالها قوية في قصة جورج سالم "اللوحة" من مجموعته "الحوار الصم".

كما اهتم ريكاردو بنتاج غرييه عامة، بدءاً من روايته "المخالس" أو التي عرفت قبل ترجمة صباح الجهيم بالبصاص أو الرقيب. وهي رواية تقوم على ترتيب اللقطات أو الخلايا الوصفية، لا على التسلسل الزمني أو الترتيب المنطقي، وهذا الوضع هو إحدى الأطروحات الأساسية للرواية الحديثة كما هو معروف منذ ربع قرن ونيف.

بالإضافة إلى رواية المخالس يدرس ريكاردو رواية غرييه "الغيرة" ويعدّها ـ على نحو ما ـ محض ترتيب للصفحات. أي أن شكل ترقيم صفحاتها هو الذي يجعل لها هذا القوام. وهي تقوم على مبدأ "المرايا السردية" أي ـ التغييرات ـ وتكرار النص الواحد باختلافات يسيرة، كمشهد سحق حشرة أم أربع وأربعين.

ويستعرض ريكاردو تحليل بروس موريسيت لرواية الغيرة، والذي اعتبرها حالة تقليدية لفصام الشخصية، ثم

يستعرض تحليل لوسيان غولدمان لها، والذي اعتبرها رواية واقعية، بمعنى الخلق الخيالي لعالم بنيته مجانسة لبنية الواقع الاجتماعي الجوهري الذي كتبت الرواية في أحضانه. إن مايتاس بطل الرواية ليس حسب غولدمان سوى مخالس بين المخالسين، بصاص بين البصاصين. وإن ريكاردو يعترض على موقف الناقدين لأنهما حاكماها من الخارج كما يقول، فالأول اعتمد على علم النفس، والثاني اعتمد على علم الاجتماع. وبدلاً من ذلك يدعو ريكاردو إلى "حل الرموز"، أي قراءة القصة المتخيلة على أنها تمثيل لما ينشئها. ويشير المترجم إلى أن غرييه نفسه قد رفض هذا التفسير. وحين يتحدث ريكاردو عن الرواية والسينما يدرس رواية غرييه السينمائية "السنة الفائتة في مارينباد" ويحدد الفروق بين الصور الوصفية والصور الفيلمية على أنها:

* ندرة الأشياء الموصوفة وجوباً في الرواية، وجوازاً في السينما.

* الوصف يبني الشيء بتهجئة مختلف مظاهره، فنحن ندركه رويداً رويداً بسبب تتابع الأوصاف على السطور المكتوبة، عكس السينما "التركيب المؤجل والتركيب المباشر".

وينتصر ريكاردو للرواية على السينما، ويرد على من يقول بأن السينما ألغت من الرواية الوصف، ويقارن بين الارتجاع السهل وغير المحدود في الرواية، والارتجاع الصعب والمحدود في السينما. كما يقارن بين اشتمالية الكاميرا الواسعة واشتمالية الرواية المقيدة. ولكنه يرفض المقارنة بين نجاح الرواية ونجاح الفيلم، فلكل ميدانه. ولذلك فهو يرفض مثل هذا المصطلح الرائج "فيلم روائي"، والحق أن دراسة ريكاردو للرواية والسينما غنية ودقيقة، ولعلها بالنسبة إلينا أفضل فصول الكتاب. وقد ذكر في سياقها روايته "مرصد كان" التي وصفها المترجم بأنها تداعيات متكلفة وتشابهات مفتعلة وصنعة ذهنية لا تتوخى غير الشكل ولا تثير أي انفعال إنساني عميق. وكان المؤلف قد تحدث في دراسته لرواية غرييه السينمائية المذكورة عن تجميد "تسكين" غرييه للشخصيات أحياناً بغية استكمال التفاصيل الوصفية التي توفر إدراكات حسية، تنضاف بدورها إلى الإدراكات الحسية الإجمالية، وبهما يؤلف غرييه فيلمه.

ومن الروايات الأخرى التي درسها ريكاردو أيضاً رواية الحديقة لفيليب سولرز، حيث يفرق بين الخيال اليومي والخيال الكتابي. فالأول يكونه تركيب الصور الذهنية البصرية ويفقد فيه كل تفصيل استقلاله. أما الثاني فهو تركيب يستقيم بفضل العناصر التحليلية، عبر الوصف، عبر الكتابة. وتطول وقفة ريكاردو أمام رواية "طريق الفلاندر" لكلود سيمون، حيث يشخص فيها "المفصل البنيوي" عبر استخدام الروائي للجمل المعترضة الكثيرة الطويلة التي تغير مجرى الكلام في الرواية. كما يميز ريكاردو في هذه الدراسة بين الاستعارة التعبيرية المعروفة وما يدعوه بالاستعارة البنيوية، أي تشابه مقطعين أو أكثر بسبب التداعي أو التقارب.

ويلُفت في هذه الدراسة ما قيل عن "نظام الوقف" الجديد الذي اتبعه كلود سيمون، حيث لا علامات ترقيم ولا من يحزنون. فالجملة تعرى هنا من شكلها الأليف، وتتوالد اللغة ذاتياً لتفضي إلى فوضى الكلام، ويجري الانتقال من الواقعي إلى الخيالي مباشرة. ولعلنا نذكر هنا ما جاء في رواية صنع الله ابراهيم "نجمة أغسطس" وكذلك في رواية هاني الراهب "ألف ليلة وليلتان" وهو ما دعوته في دراستي لها بالانثيال. إن لغة طريق الفلاندر ليست وسيلة للتعبير عن العالم الداخلي أو المعاني المسبقة ولا وسيلة لنقل العالم الخارجي. إن انتظام المعاني البديلة للألفاظ ينشىء لغة ثانية متوارية تحت اللغة الظاهرية الأولى. ويعلق المترجم بأن هذه النظرة للّغة تدمر الطابع الاجتماعي لها، وتجعلها شكلاً وزخرفة تتلون بلون القارىء، ولا ريب أن تجربة كل من صنع الله ابراهيم وهاني

الراهب ظلت بعيدة عن هذه النظرة اللغوية، وهذا يفضي إلى حديث مهم ينبغي أن يستفيض حول علاقة الروائي العربي السلبية والإيجابية بالرواية الحديثة.

ويشير ريكاردو في دراسته لطريق الفلاندر إلى المكانة الخاصة للنزعة الجنسية في هذه التقنية الخاصة للرواية الحديثة، في هذا النظام المورفولوجي. فالتكوين الجنسي ينشيء عالماً مستقراً، بل هو جهد خالص نحو التنظيم، ولكن هذا التنظيم يظل افتراضياً، وهذا ما يناسب تماماً الرواية الحديثة.

وفي النهاية يشير ريكاردو إلى أثر الشكل في المضمون وتوجيهه له مستشهداً بالقوافي والجناسات. وهنا نوافق ريكاردو، ولكن على الأثر السلبي،التدميري أحياناً، للشكل في المضمون، حين تتخلخل علاقتهما الجدلية، وكما برهن فعلاً تاريخ الأدب العربي القديم في عصر الدول المتتابعة (عصر الانحطاط)، بل وفي نظام التقفية في الشعر الكلاسيكي العربي أحياناً كثيرة.

يخص ريكاردو الاستعارة والبناء الروائي في نهاية كتابه بفصلين مستقلين، يتحدث في بداية أولهما عن (عقدية التعبير) ويعني بها اكتفاء الدارس بالنظر في جزء قصير من النص بغض النظر عن الكل. ويستعير من الناقد جان بولان مصطلحي الاتجاه البلاغي والاتجاه الإرهابي، ثم ينعت أندريه بريتون بالإرهابية لأنه يجتزىء في بيانه الأول 1924 مقطعاً من رواية الجريمة والعقاب لدوستويفسكي. كما ينعت ريكاردو غريبه بالإرهابية، ولا ينجو صاحب المصطلح نفسه، جان بولان، من التهمة. وفي هذا الفصل يدرس ريكاردو رواية بروست (الزمن المستعاد)، ويرى فيها ما يسميه بالتعدد الزمني، أي انبعاث الماضي وامتزاجه بالحاضر، ويصطلح عليه أيضاً بالاستعارة البنيوية. ويعلق المترجم هنا موضحاً أن المؤلف يتعسف في تفسير الاستعارة ويدخل فيها التداعيات والاستطرادات والمشاكلات البعيدة. ومن هذا القبيل اعتبار المؤلف لورود مقطعين متشابهين في النص الروائي، يفصل بينهما عدد ما من الصفحات، نوعاً من الاستعارة الاحتمالية.

وفي الفصل الذي أوقفه المؤلف للبناء يتحدث عن زمن السرد الروائي من خلال رواية ميشيل بوتور (توزيع الزمن)، ويلاحظ التسريع والتبطيء اللذين استخدمهما فلوبير من قبل، كما يلاحظ ريكاردو التزامن "أي ورود حادثين في الرواية لا يجمع بينهما غير وقوعهما في وقت واحد) والتناوب (أي الانتقال من حادثة إلى أخرى).

وتعقب دراسة زمن السرد الروائي، دراسة الإرصاد، أو ورود قصة داخل قصة في الرواية الحديثة. وهذا بالطبع غير الاستطراد المعروف في الحكاية العربية والرواية التقليدية. فها هنا تتنازع القصة الأصلية مع قصة ثانوية تكون خلاصة للأولى وإرهاصاً بها، وقد استخدمها أندريه جيد، وشكسبير في أحد مشاهد مسرحية هملت، وظهرت في (أوديب) أيضاً. إن القصة داخل قصة توصل إلى التشويشات البنيوية، إلى الارصاد، وهو تمرد بنيوي كما يراه ريكاردو، أو نرجسية القصة الكبرى التي تتمرّى فترى ذاتها مصغرة في القصة الكبرى.

وفي الخاتمة يدرس المؤلف رواية أدجار بو التي ذكرناها من قبل "مغامرات آرثر غوردن بيم". وكان قد درس له في فصل الاستعارة قصة (مركبة السيد أوغست بيدلو)، ويتحدث ريكاردو في الخاتمة عن قانون استبعاد الصفات أي عدم الإكثار، وعن كون تعدد الفرضيات والاحتمالات في الرواية الحديثة لا ينبغي أن يقود إلى تعدد تفسيري مريح.

لقد أفضت في تقديم أفكار ومصطلحات ريكاردو كيما أقدم، ومن خلال كتاب نقدي شكلاني، بعض ما يثير حركة النقاد الشكلانيين هنا، وبهلوانيتهم، وادعاءاتهم الثقافية التي قد تنطلي على غير المختصين أو المتابعين.

كما قصدت أن أقدم بعض ما ينير مبدئياً حركة التقنية الروائية الحديثة العربية، وهي الحركة التي تستحق دراسة - بل دراسات - أخرى مفصلة، ومقارنة. وعلى أية حال، فإن دعاوى المعاصرة أو الحداثة أو المصطلح أو سواها مما يرفعه النقاد الشكلانيون البورجوازيون لن ينفع في طمس معالم المعركة النقدية والأدبية، ولا في حرفها وتزويرها. فمن جهة، هي جزء من مجمل الصراع التاريخي، ومن جهة ثانية، لا ريكاردو، ولا غرييه، ولا بوتور، ولا بولان ولا جويس، لا وولف ولا سواهم من السابقين أو اللاحقين، لم يعودوا سراً من أسرار حواة النقد الشكلاني هنا، ولسوف يكون لذلك نتائجه المهمة على مستوى الأدب والنقد والجمهور، وهذا ما يجب أن ندفع نحوه بقوة وسرعة.

* * *

مبارك ربيع في رفقة السلاح والقمر

البعث 6/ 2/ 1979 - دمشق.

حازت رواية الكاتب المغربي مبارك ربيع "رفقة السلاح والقمر"[1] على الجائزة الأولى لمجمع اللغة العربية بالقاهرة عام 1975 ، وكان صاحبها قد قدم بعض المساهمات القصصية والروائية "مجموعتان قصصيتان: دم ودخان، سيدنا قدر، وروايتان: الطيبون، الريح الشتوية"، كما كان هذا الكاتب من الكتاب السباقين إلى الكتابة الروائية عن حرب تشرين 1973 فصور في رواية "رفقة السلاح والقمر" قدوم التجريدة المغربية إلى الجبهة السورية ومشاركتها في الحرب، ثم عودتها بعد فصل القوات في صيف 1974 . وحرص مبارك ربيع في الوقت نفسه على الإحضار القوي والحار للعنصر الفلسطيني، سواء في المغرب أم في بيروت أم على الجبهةالسورية. كما حرص على إبراز الوجه القومي الشديد التماهي مع العنصر الديني، واستحضر بقوة صورة أخرى لخروج المقاتلين المغاربة بعيداً في مجاهل الدنيا، وذلك إبان المشاركة في حرب الهند الصينية تحت القيادة الفرنسية.

تبدأ الرواية بمشاهد عرض التجريدة المغربية في الرباط مع القوة العسكرية السورية الرمزية المشاركة، إثر العودة من الجبهة السورية. والشيخ الحاج ميمون الركراكي يناجي ابنه الشهيد المقدم سلام، ويناجي الرباط. وتنتهي الرواية بالمشاهد والمناجاة عينها. ولكن فيما بين حدي البداية والنهاية يصور الكاتب حياة بعض عناصر التجريدة على الجبهة السورية، مع بعض العسكريين السوريين، والفلسطينية سامية أبو عزيز. وقد جاء اختيار الكاتب لشخصياته السورية والمغربية والفلسطينية في ذلك الموقع على الجبهة السورية، تأكيداً على وحدة الموقف القومي الوحدوي. ويلاحظ أن هذا الموقف يرتكز على ركيزتي: الدين، وصلة الرحم. فعناصر التجريدة بررة حجاج، وهم حماة العروبة وحماة الإسلام، وذهابهم إلى الجبهة السورية جهاد ديني مع ذوي القربى. ولعل الفصل الذي أوقفه الكاتب على استقبال شخصياته في موقعهم للصيام ومناقشاتهم فيه وفي الإيمان والدين.. أن يكون كشفاً قوياً لهذا العنصر الديني في مجمل الموقف القومي. على أنه ينبغي أن يوضع ذلك كله في حجمه الطبيعي، وذلك من خلال استذكار الخصوصية الدينية القومية في المغرب العربي، ومن خلال معاينة الدور المحوري الذي أعطاه الكاتب للقضية الفلسطينية، وهو الدور الذي تجسد في شخصية سامية أبو عزيز، وتراوح بين سقفي النجاح والإخفاق. فسامية هي من جهة تلك الطالبة الفلسطينية التي تدرس في بيروت، وقد فقدت

شقيقها المهندس في سجون الأرض المحتلة، وفقدت أسرتها جميعاً في حرب 1970 وسامية هنا إنسانة مجالدة، تهوى الشعر، وتندفع إلى السلاح، ولكنها من جهة ثانية، وبالضبط منذ أن تغادر زقاق النورية في بيروت إلى السلاح تغدو تخطيطاً روائياً، وتبهت شخصيتها. فالقارىء لا يدري مع من تعمل سامية؟ مع جيش التحرير الفلسطيني أم مع إحدى المنظمات الفدائية؟ أليس من امرأة أخرى سواها؟ وكيف انتقلت من الجامعة إلى الجبهة بعد أيلول 1970؟ هذه الأسئلة تحيل وجود سامية في الموقع العسكري المتقدم إلى ديكور، يحل للكاتب فيما يحلّ إشكاليتين، أولاهما: قومية، حيث يجتمع المغربي والسوري والفلسطيني، والثانية: إنسانية، حيث تحضر المرأة إلى موقع شخصياته العسكرية الذكورية الأخرى. ومن الضروري الإضافة هنا: حرص الكاتب على أن تكون شخصية سامية أكثر الشخصيات نضجاً عقلياً وسلوكياً. ولكن تلك الأسئلة المعلقة نالت من قدرة الرواية على الإقناع بهذا النموذج الثوري نظرياً وعملياً.

إن مبارك ربيع لم يوفر جهداً في هذه الرواية في تنويع وتحديث لعبته الفنية. فقد أقبل بقوة على تنويع الضمائر، والانتقال السريع بينها، ومزجها مع السرد. كما أقبل على مزج الأزمنة بصورة مماثلة، وخاصة عبر تلك الرجعات العديدة، القصيرة والطويلة، إلى حرب الهند الصينية، ومعارك الأدغال التي شارك فيها الحاج ميمون الركراكي، السرجان السابق، ووالد المقدم سلام. فها هنا بلغ التوحيد بين ضميري الابن والأب، بين الماضي والحاضر، ذروته. ولئن كان الكاتب قد تناول من شتى الزوايا خروج المغربي في الماضي إلى القتال بعيداً، ذاكراً الفرنسيين والمغامرة وسواهما، فهو بالمقابل اكتفى بالعمومية القومية فيما يخص الحاضر. ولعل استذكار ما كان بالأمس غير البعيد من خروج المغربي إلى القتال بعيداً في زائير أن يزيد في وجاهة هذه الملاحظة التي نسوقها، دون الغفلة عما يمكن أن يكون قد تحكم في درجة تناول الكاتب لموضوعه من اعتبارات أمنية، وهو ما يتحكم في مجمل تناولات المبدع العربي لمحرمات مجتمعه ومفاصله التاريخية الحساسة والساخنة.

إن تنويع الضمائر ومزج الأزمنة، والحلم والرسائل "الفصل 17 بكامله"، والسرد الرشيق الوجيز الشفاف، والنكهة المحلية، إن ذلك كله يشكل أبرز مفردات اللعبة الفنية التي أجادها مبارك ربيع، خاصة إذا ما وضعت في إطار ما للرواية العربية في ذلك الشطر من الأرض العربية. وبالطبع، فهذه الإجادة لا تخفي الثغرة الملاحظة خاصة فيما يتعلق بشخصية سامية كما مر، وغير بعيد عن ذلك تصوير شخصية الفلسطيني الآخر أبو محمد الابن، هذا الشاب المتحمس الذي تطوع بالتجريدة، مخلفاً وراءه أباه القعيد الذي قدم للمقاومة الفلسطينية شهيدين وكرمته المقاومة بوسام.

وهذا الشاب الفلسطيني ـ المغربي يظهر في رواية "رفقة السلاح والقمر" موسوماً ببعض الملامح التي برزت في الواقع العربي قبل الرواية العربية، إبان هزيمة 1967 وكذلك 1970 حيث تجلى الاندفاع الساخط، والإدانة الشاملة القاطعة. إن نار فترة اللا سلم واللا حرب تكوي هذه الشخصية، ونقرأ من كلامها عن الفترة التي سبقت حرب تشرين، والتي قضاها مع رجال التجريدة والسوريين والفلسطينيين في تهيئة الموقع والتحصينات والدوريات والمناورات: "جئنا من أجل معركة، هزيمة أو نصر، هكذا قالوا لنا: تعالوا لمعركة نظامية من أجل الشرف والحق وما تشاء من هذا الكلام، فجئنا نسقط في فترة من الرخص والإجازات السياحية..لو عرفنا هذا، لو عرفت لانخرطت في خلية فدائية أو فرقة انتحارية" (ص66).

ولعلَّ شخصية الرقيب "أوباها" أن تكون أقوى دليل على تصوير مبارك ربيع للشخصية الروائية، مستعيناً

بذكريات ماضي الشخصية الريفي قبل التطوع، وبرسم سلوكها على الجبهة والأزمة التي عانتها من جراء الاشتباه بالملازم منير أبو سعد.

لقد خصص الكاتب في مطلع الرواية فصلاً صغيراً لكل شخصية مغربية معرفاً بماضيها وظروف تطوعها وسماتها الكبرى. وكذلك فعل فيما يخص سامية. أما الشخصيات السورية، فقد ظلت خطوطاً غائمة عامة وممجدَّة وأحدها: المقدم هاشم عزت الذي يذكر بأبطال سلمى الحفار الكزبري في روايتها ـ البرتقال المر ـ، حيث إحدى الأسر التي صودرت أملاكها إبان تغييرات مطالع الستينات، ثم عادت إلى المشاركة العامة، عبر مشاركتها في حرب تشرين.

ويمكن القول بصورة عامة إن مبارك ربيع قد قدم رواية تتجاوز بنسبة أو بأخرى جل النتاج الروائي السوري حول الموضوع نفسه: حرب تشرين، لكن ربيع، ظل مقصّراً عما في النتاج الروائي المصري، لدى جمال الغيطاني ويوسف القعيد، عبر روايات الرفاعي أو الحرب في بر مصر.

1) دار الثقافة، الدار البيضاء 1976.

* * *

محمود شاهين في الأرض الحرام

الموقف الأدبي ـ العدد148 ـ آب/اغسطس 1983ـ دمشق.

مع رواية (الأرض الحرام)[1] يلفي المرء نفسه أمام بناء روائي، ربما بدا للوهلة الأولى يعج بالتفاصيل والزوائد المجانية، لكنه مع كل مفصل فيه، مع كل خطوة أبعد في دواخله، يروح يثير، سواء بالكثير الذي يشير إليه، أم بالكثير الذي يفضي به ويدقق فيه.

لقد قدم محمود شاهين روايته هذه في ثلاثة أجزاء هي على التوالي: الجدب/ الرحيل إلى شمال القدس/ الغضب. وفي الجزء الأول سلم النص أهم مفاتيحه، ثم راح يبحر بالقارىء عبر الجزأين التاليين، فيما أسفر عنه وأفضى إليه ذلك الجزء، فضلاً عما راح كل من الجزأين التاليين يولده بدوره. ولقد تراءى لي أن المفاتيح الأساسية لهذا النص ثلاثة، تتصل بالإنسان، والطبيعة، والتاريخ.

فلنعاين أولاً المفتاح البشري :

ثمة تجمع قروي كبير، أغلبه من الرعاة والفلاحين، ولكنّ فيه أيضاً المعلمين والطلبة والحرفيين. ويتصل بهذا التجمع في عالم الرواية آخرون كثيرون فيهم البداة واليهود وشتى ممثلي السلطة الملكية. ويبدو الكاتب شديد الحرص على ألاّ ينسى أحداً من ذلك الجمع الهائل لبشر روايته. ولكن لما كان ذلك مستحيلاً على لعبة الرواية، فقد كان لا بد أن يستأثر بالنصيب الأوفر بعض الأسر وبعض الشخصيات. وإذا كان الجزء الأول يتكفل بتقديم التجمع القروي، فإن رموز السلطة والمعلمين والبداة واليهود يظهرون مع هذا التجمع في الجزء الثاني. أما الجزء الثالث فلا يضيف إلا بعض الرموز الأخرى للسلطة في سجن القدس.

هذا المفتاح وثيق الاتحاد بالمفتاح الطبيعي. فالطبيعة في هذه الرواية كالإنسان (الفرد والجماعة)، الطبيعة بما

هي أرض قاحلة، سماء شحيحة، حيوانات وطيور، وديان وجبال، صحراء وحراج ومراع. فالإنسان والحيوان والأرض ثلاثي بالغ التماهي في هذه الرواية. وهذا الثلاثي يتبلور عبر مفتاح الرواية الثالث: التاريخ. التاريخ بما هو صراع الإنسان مع الطبيعة، وصراعه الاجتماعي. الصراع ضد الجدب والموت، ضد القمع والاستغلال، الصراع من أجل العدالة والعلم والحب. وهنا أعتذر عن استباق التحليل لأؤكد أن هذه الرواية تتقدم لتحتل مكانتها في الرواية الواقعية التاريخية، الرواية التي لا تقدم عرضاً تنكرياً للتاريخ، ولا تخلب اللب بأبطال مركبين فوق التاريخ، بل على النقيض من ذلك، تقبل هذه الرواية على تصوير وتحليل العلاقات بين الشخصيات والتاريخ، فيكتسب بذلك التاريخ عنوانه الإنساني، ولا تغدو المسألة وقائعية أو وثائقية أو غرائبية. وفي الوقت نفسه يؤصل الإنسان في الفن بمثل هذا العمل تاريخيته، فلا يبقى ذلك المهمش، أو ذلك المؤمثل، أو ذلك الخارق.

ولكن ، كيف وصلت (الأرض الحرام) إلى ذلك ؟

في رأس ما توسله الكاتب ليجعل الرواية تخطو خطاها الكبيرة والصغيرة، تبرز الوسيلة السينمائية. فاللغة غالباً لغة سينمائية، السرد فيها يحرص على خدمة بناء المشهد وحسب، والحوار في مثل هذا السياق السردي يأتي ذا صبغة سينمائية (أمثل على ذلك بمشهد عودة علي من استطلاع مناطق الخصب في الشمال، أو بمشهد كتابة وثيقة تأسيس البيت التعاوني).

عين الراوي هنا أيضاً عين سينمائية. الفقرة - وكل جزء من أجزاء الرواية الثلاثة ينقسم إلى عدة فقرات - مشهد سينمائي واسع، أو مشاهد صغيرة مسبوكة بعناية. اللقطات التي تقدم الحدث سريعة غالباً، حية، وهي الأكثر، أما اللقطات التي تدقق في الحالة - فردية كانت أم جماعية - فهي قصيرة، أكثر أناة، وأقل ظهوراً.

والطبيعة في هذه المشاهد السينمائية الروائية متواجدة بقوة، كالحدث. والرواية التي للحدث وللطبيعة فيها وزن راجح تغري الكاميرا السينمائية. أما الطبيعة فقد كانت أولوية تجليها عبر الحيوان، فالنبات، فيما كان وزن باقي عناصرها خفيفاً. وأما الحدث فهذه الرواية شديدة التعويل عليه. بل إن ما يظهر فيها من عناية بالحالة (الفردية أو الجماعية) نابع من الحدث ومفض إليه. كل فقرة تدور حول حدث كبير أو جملة أحداث تتكامل باتجاه خطوة ما من خطى الرواية. وأغلب الفقرات يحمل عناوين تدل على ذلك: فمن الجزء الأول نرى مثلاً عنوان الفقرة الخامسة: انتظار رواد الشمال وحادث مؤسف، ونرى عنوان الفقرة الثامنة: حادث عارض سببه أرنب بري كاد أن يؤثر في سير الأمور. ونرى عنوان الفقرة العاشرة: أحداث خارقة لم يشهدها الراوي لكنه اضطر إلى تسطيرها... وفي الجزء الثالث نرى عنوان الفقرة السابعة: اختفاء أمينة وأحداث أخرى.

هذا الارتكاز الروائي على الحدث جاء بقدر أو آخر على حجم ما للحالة الفردية أو الجماعية من وزن في مجمل البناء الروائي، وخاصة في الجزأين الأول والثاني من الرواية. أما في الجزء الثالث فقد اختلف الأمر نسبياً (الفقرة رقم 4 والفقرة رقم 8).

وفيما يتعلق بهذه النقطة، يلاحظ أن وسيلة الكاتب الأثيرة لرسم الحالة الاجتماعية كانت غالباً ما أدعوه بالمحاولة الأسلوبية الملحمية، حيث نراه يختار لحظة جماعية خاصة: فرح أو عمل أو صدام (كمشهد الرحيل ص 140 - والفقرة العاشرة من الجزء الأول)، لحظة ذات إغراء ملحمي، يبرع الكاتب في تسجيلها بلغة ذات طابع شاعري ملحمي يفارق تماماً بساطة ومباشرية لغة الرواية عامة. وأمثلة ذلك عديدة، منها في الجزء الأول المقطع الخاص بالتضرع من أجل الماء ص 43 ، والمقطع الخاص بالاحتفال في تأسيس البيت

التعاوني عقب نهاية خطاب الجد أبي ملحم ص91 . ومن ذلك أيضاً المقاطع الخاصة بلقاء الجد واحد بالكرمل ص239/ 240 أو بلقائه بوطفاء ص265/ 269 . لكن ذلك كان في الغالب يومض في الرواية، ويختفي قبل أن يستوفيه الكاتب، على نحو يوحي بأن الكاتب يلجم لجماً انجذابه للإغراء الملحمي، أو يعجز عنه، فيقنع باليسير، ويؤوب من المغامرة كبير القناعة. وليس بعيداً عن هذا اللجم أو العجز مانراه من ومضات أخرى جميلة ولكن نادرة، ترسم بعض الحالات الفردية للشخصيات، ومن ذلك أعد المونولوج الطويل لأبي أمين حين كان وسط القطيع، يفكر في نعاجه الهزيلة ونعاج الشيخ عبد السلاطين، في قحط منطقته وخصب أرض الشمال.. (ص17). ومن ذلك أيضاً أعد طريقة صياغة الكاتب لمواجهات بدوي الجبل وعلي العكش والأجداد حسن، واحد، أبي الخير، لأعبائهم الجديدة في البيت التعاوني.

ولعل من المفيد قبل مغادرة هذه النقطة الإشارة إلى ما يبدو في الرواية من محاولة الأسطرة التي تدعم المحاولة الأسلوبية والنفسانية الجماعية التي أشرت إليها بالملحمية، كما جاء في بدايات بناء البيت التعاوني، والحفل الذي أقيم بهذه المناسبة.

هذه الشيات من الأسطرة والملحمية، عانت من حرص الكاتب الشديد على الهوية الواقعية لروايته، لكأنه بهذا الحرص يتحرز مما ائتلف عليه من التفارق الأولي أو المبدئي فيما بين الأسطرة والملحمية، وبين الواقعية في الرواية، أو الواقعية عامة. ولست أدري فيما إذا كان من حقي أن أشخص فيما ذكرت من عناية الكاتب بالحدث تشديداً آخر من قبل الكاتب على هوية روايته. بيد أنني أزعم تشخيص ذلك بقوة في الأسلوب اللغوي للكاتب، بدءاً من المفردة، وصولاً إلى ذلك الغمر من الشعر الشعبي الذي ينثره في ثنايا الرواية، أو ذلك الحرص على تسجيل أصوات الرعاة الاصطلاحية في مخاطبة القطعان أو أصوات الحيوانات أو أصوات الضحك والتذمر البشريين.

ومن هذا القبيل أيضاً أرى طريقة استخدام الكاتب للزمن، وهي الطريقة الشديدة التواؤم مع جملة مقتضيات موضوع الرواية وطريقة بنائها. فالكاتب قليل الاحتفال بالارتجاعات أو بتداخل الأزمنة، هذا إن لم يكن العكس: أي الاحتفال الكبير بالتسلسل التصاعدي للزمن، انطلاقاً من إشارة توقيت رئيسية هي: الشمس، شروقها، غروبها (غربت الشمس ص 21 ـ تشرق الشمس ص 43 ـ عندما أطلت الشمس ص 99 ـ ص11 ... الخ).

لقد أدار الكاتب ظهره بعيداً لما شهدته الرواية العربية في العقدين الأخيرين من محاولات تحديث طريقة استخدام الأسلوب الروائي اللغوي، والزمن الروائي. وعلى العكس من ذلك، بدا الكاتب حاسماً وواضحاً في لعبته الروائية. إنه يحاول أن يتعامل مع القارىء مباشرة، دون الإيهام الذي تحاوله الروية أو الفن عادة، ولا تقلل من مصداقية ذلك البتة الإشارات السابقة إلى المحاولة الملحمية أو الأسطورية. إننا نقرأ مثلاً: "وفي ليلتنا هذه بقي أبو أمين يقظاً إلى جوار النعجة في المطبخ" (ص38)، وفي مطلع الفقرة الرابعة من الجزء الثاني نقرأ "ليعذرنا السيدان عواد الأصلع..." نصف صفحة هنا في الاعتذار من الكاتب للشخصيتين اللتين لم يتوقف عندهما فيما سبق من نصف الرواية إلا لماماً. أما عبارة (وعلى ذمة الراوي) فكثيراً ما ترد (ص276 ـ 336 ـ 345 ـ 359) وذلك بمجموعه علامات هامة على طريقة القص التي اختارها الكاتب، مما يحيلنا بقوة على طريقة القص العربية الكلاسيكية، طريقة الحكي، الطريقة التي لا تزال تجد صدى قوياً ـ فيما أخمن ـ في نفوسنا كمستمعين و كقراء، كباراً وصغاراً، ومن مختلف المستويات التعليمية أو الثقافية. إنها الطريقة التي تعيدنا على نحو ما إلى (ديوان

الحكي) العربي الأكبر، أعني: ألف ليلة وليلة. ولقد أخذت هذه الطريقة في السنوات القليلة الأخيرة تلفت اهتمام العديد من النقاد والروائيين الذين بدوا مشغولين بجدية في استلهمام بنى ألف ليلة وليلة، عبر المحاولة الجارية لتحقيق الخصوصية الروائية وتأصيل الهوية الروائية التي طالت عقود تجربتها في أدبنا. وإنني لأغتنم فرصة إثارة هذه المسألة في سياق دراسة (الأرض الحرام) لأشدد على الدعوة إلى التبصر فيها، بعيداً عن عقدتي القومية والتغريب، وبالضبط في إطار محاولة جعل هذا الفن الهام والجديد: فن الرواية، يقدم إجابات أكثر عمقاً وحرارة على الحاجات التاريخية لمنتجيه ولمستهلكيه في بلادنا، أي في إطار محاولة إعطائه هويته التاريخية هنا.

* * *

والآن، لنتفحص ما أدعي أنه من السلبيات التي تركها حرص الكاتب على واقعية روايته. لقد تراءى لي أن هذه السلبيات قد نالت من قوام بعض الشخصيات من جهة، كما نالت من جهة أخرى من المفصل الرئيسي للرواية، والمتمثل بالمشروع التعاوني.

ربما أمكن القول إن هذه الرواية بمجملها دراما الشعب الفلسطيني في الضفة بعد النزوح الأول 1948 . دراما بالمعنى المدرسي، إذ إن فيها من التراجيديا القدر الكثير (مشاهد الرحيل، مشاهد الصراعات العشائرية والسياسية) وفيها من الكوميديا الكثير أيضاً (على سبيل المثال مشهد كتابة وثيقة قيام المشروع التعاوني). وهذه الدراما التي تستدر الدموع حقاً، وتفجر الضحك حقاً، ترسم الواقع المرير، وترسم الحلم الصعب. ويبدو أنه في محاولة الكاتب تجسيد ديالكتيك الحلم والواقع، قد غلّب نزعته الواقعية والأيديولوجية، دون أن يراعي إمكاناتها في الواقع أو إمكانات الحلم/ المشروع التعاوني. وهذا مادفعت ثمنه بعض الشخصيات، ومعها المفصل الرئيسي في الرواية. ولأسارع إلى تلخيص الإشكالية هنا بهذه العبارة: الرواية والأيديولوجيا.

لقد ولدت فكرة البيت التعاوني كاستجابة لوضع اجتماعي اقتصادي معين، يعيشه أولاد الفلاحين الرعاة، وتكاملت الفكرة من خلال معطيات المجتمعين حول الرحيل نحو الشمال /الخصب/ ومقاومة الجدب. أبو عبد طرح فكرة جمع الأولاد أثناء اللقاء الهام في بيت أبي أمين للبحث في عودة رواد الشمال وقرارات الرحيل، حسين الرفايعة طرح فكرة تدبير المصاريف.. وهكذا. لكن الكاتب الذي يبدو رهانه الأكبر على الحلم/ المشروع التعاوني، لم يستطع انتظار معطيات شخصيات الرواية، فسارع إلى تحريكهم نحو المشروع وفيه، بما لا يناسبهم. هكذا جاء التصويت برفع الأيدي في تلك البيئة الرعوية الفلاحية المتخلفة، وكأنه في مؤتمر حزبي لمؤتمرين متمرسين. هكذا صاغ أبو أمين وثيقة تأسيس البيت التعاوني كأنه سياسي ومثقف محنك. هكذا جاء خطاب الجد ملحم وقبله وبعده مسائل التخصصات الدقيقة والتفريعات العديدة والاجتماعات المفتوحة... إلخ.

إن الإشكالية هنا بالغة الوضوح: ماذا يقدم النص؟ وأيضاً: ما هي إمكاناته؟ وللإجابة تُقرأ مؤشرات النص الموضوعية، وبذلك تكتسب مشروعيتها محاولة تشخيص أيديولوجيا النص، أيديولوجيا المبدع، وتنجلي عملية القسر أو التواؤم. وفي رواية (الأرض الحرام) تفصح عن نفسها أكثر مسألة الأيديولوجيا والقسر، عبر شخصيات لم نأت على ذكرها حتى الآن، وهي شخصيات المثقفين والمثقفات في الرواية. أعني معلمي المدرسة الابتدائية: يوسف، هيفاء، نذير، صباح، هدى.. فقد ولد المشروع أثناء غيابهم عن القرية، حيث كانت المدارس مغلقة بسبب التظاهرات، فلما عادوا انبهروا بما وجدوا، ثم اندفع يوسف ونذير للانضمام إلى المشروع، ورويداً رويداً صارت هيئات المشروع لا تتصرف دون مشورة المثقفين، بل صارت النساء لا تحلف إلا بحياة الأساتذة.

وباختصار: إن الحماسة الشديدة للطبقات الشعبية الرثة، والثقة العالية بإمكانياتها، بعيداً عن عنصر المثقف، سرعان ما توظف لصالح المثقف على رأس العملية الثورية الجارية. هل نستنتج من ذلك أن الحماسة إياها كانت مصطنعة؟ أم نستنتج أن في المسألة قسراً لإمكانات الطبقات الشعبية المتخلفة الرثة؟ إن (أمين) وحده من بين مثقفي الرواية ينجو من هذه العلّة. ولعل المرء أن يصيب إن رأى سبب ذلك في كون أمين قد عايش التجربة من بدايتها، من داخلها، ولم يطرأ عليها بعد لأي يطول أو يقصر.

في الفقرة الرابعة عشرة من الجزء الثاني (وعنوانها: أحلام قيد التنفيذ) نرى أنه بعد قيادة المعلمين للبيت التعاوني، افتتحوا مَنجَرة ومَحدّدة للعمال الذين يجيدون ذلك، وافتتحوا مَخيطَة للنساء، وشغلوا عمال الحفريات في شق الشوارع.. هكذا، بضربة ساحر! بيد أن السؤال الأهم هنا هو: هل تبقى في البيت التعاوني كل هذا العدد من العمال؟ ألم يرحل القادرون على العمل نحو الشمال، فيما تبقى مع الأطفال فقط الشيوخ والعجائز والمعلمون والمعلمات؟ هذا ماتؤكده الرواية، فكيف قامت إذن المنجرة والمحددة والمخيطة وما أدراك؟ إنني أرى في هذا المفصل من الرواية سقطة كبرى، رغم توكيدي الشديد على سيطرة الكاتب الواضحة على موضوعه، وخبرته العميقة فيه، كما يؤكد العمل بمجمله، ولكن يبدو أنه لا بد لكل جواد من كبوة.

ومن الطريف أن يلاحظ المرء أنه كلما قارب النص وضوح الأيديولوجيا لدى مختلف الشخصيات كلما برز اصطناع وتدخل خالقها. وعلى العكس، كلما غاصت الشخصيات في الحياة، في يوميات ودقائق صراعها وفقرها وحبها، كلما اتقدت حيويتها، وتألقت تلقائيتها، واستقرت قدرة النص على الإقناع والتأثير. بعبارة أخرى: كلما انسربت بفعالية أكبر أيديولوجيا النص والمبدع في نسيج الحياة والتاريخ.

لنعاين الجانب الجنسي والعاطفي في الرواية، وهو الذي تلح عليه الرواية، ليس لدى الإنسان فقط، بل لدى الحيوان أيضاً!

الحب والجنس، أو وقدة الحياة وديمومتها، نعاينهما في الرواية في شتى المستويات والاتجاهات: الكهلان الصلبان أبوا أمين عبر مواجهتهما للجدب والتباريح، يوسف وهيفاء أثناء انغماسهما في تجربة البيت التعاوني، الجد ملحم وموقفه الإنساني من علاقات ما قبل الزواج، وما بعده... إن الحب والجنس حميما الاقتران حينما يتعلق الأمر بالشخصيات الشعبية وبالمثقفين، عبر مواجهة أعباء الحياة. لكن الجنس يبرز وحده حينما يتعلق الأمر بالشخصيات المستغِلة القامعة، وبالحيوان. ومع الحيوان يقترن الجنس بالطبيعة، مع محاولة بارعة في الأنسنة. فأثناء الشجار على البئر تنط الحمير على الأتن، وأثناء لقاءات الجد واحد بوطفاء في الأرض المحتلة، يطيب النكاح للنوق. أما مع المستغلين (بالكسر) والقامعين، فإن الجنس يقترن بالقمع والاستغلال، ليغدو بذلك أكثر حطة مما يعنيه النعت بالحيوانية. الشيخ عبد السلاطين مع خادمته مرتا. مسعود في إغوائه لأمينة. الجنس أثناء التحقيق مع صباح. حتى دوافع الخير التي تحركت لدى امرأة الشيخ عمران، إذ أفشت للجد ملحم بما يدبره السادة ضد البيت التعاوني، إنما كانت حركتها: الغيرة الجنسية.

وإذا كان الجنس في التجمع البشري الذي ينوء تحت الاستغلال والتخلف، إذا كان شديد الإحالة على المرأة، فإنه من المهم الإشارة إلى براعة الكاتب في تصوير شخصياته النسوية العظيمة القدرات. ولقد كرس الكاتب قرب نهاية الرواية، على رأس مسيرة الراحلين المنكوبين، أم أمين، بعدما استشهد زوجها في السجن. لكن ما يستوقف المرء هو أن قدرات المرأة بدت محدودة حين تكون مثقفة، فيما بدت بلا حدود إن لم تكن

كذلك. من الحق أن المعلمة صباح صمدت صموداً أسطورياً أمام الجلادين في السجن، لكننا لن ننسى أنها وهيفاء وهدى كن يقفن في وجه اندفاع زملائهن نحو البيت التعاوني لدى عودة الجميع إلى القرية، وفيما بعد كان يغلب على المعلمات التشاؤم والقلق. ترى هل يحق الاستنتاج من ذلك أن ثقة صاحب النص بالمرأة المثقفة أدنى منها في سواها؟

* * *

لقد كانت مغامرة محمود شاهين في هذه الرواية كبيرة حقاً، فالعالم هنا شديد التعقيد، وبالغ الغنى، ومتأجج دوماً. إنه عالم رعاة وفلاحين، ملاكين وأجراء، مثقفين وأميين، محتلين صهاينة ومن قبل انكليز، إنه عالم الطاغية وبوليسه وشيوخه ومخاتيره وإقطاعييه، عالم البدو والحضر، الزراعة والرعي، التمرد الشعبي والعمل السياسي المنظم (لنشر هنا إلى شخصيتين: المعلم يوسف والنقيب الشاب)، عالم القحط والخصب، اللاجئين بعد سنة 1948 والذين ألجأوهم، بإيجاز شديد نقول: عالم الرواية عالم الصراع ضد الصهاينة والسلطات القمعية، الصراع العشائري أيضاً، والصراع مع الطبيعة. إن المغامرة في مثل هذا العالم تقتضي جهداً فنياً كبيراً كيما تنهض الرواية بأعبائه. ولقد حاولت التدقيق في هذا الجهد، ولعل جماع ذلك يجعل من حق المرء أن يفرح بظهور هذه الرواية، بهذه الإضافة إلى الرواية الفلسطينية خاصة، حيث يتابع محمود شاهين خطى سابقيه بنكهته الخاصة، مثلما كانت لكل من غسان كنفاني، اميل حبيبي، يحيى يخلف، رشاد أو شاور، سحر خليفة، فيصل حوراني.. نكهته الخاصة، وإن كان النبع الفلسطيني واحداً، ومثل وحدته أيضاً تلك السيرورة وذلك المصير، من هذا النبع إلى البحر العربي.

---

1) وزارة الثقافة 1983.

* * *

يحيى يخلف في نجران تحت الصفر

دفعة واحدة وبلا مقدمات فرضت روئية يحيى يخلف الأولى (نجران تحت الصفر) نفسها كعمل إبداعي متميّز، فاجتمعت الأقلام على تحليل هذا الجانب أو ذاك منه، اجتماعها على إبداء عجبها ودهشتها وحبها له.

لقد سبق للقارىء أن التقى بهذا الكاتب في مجموعته القصصية (المهرة). ولئن كانت في تلك المجموعة بعض الإيماءات إلى ما يخفيه قلم يحي من فنّ ومعاناة، إلا أن الوعد الذي حققته (نجران تحت الصفر) جاء أكبر من تلك الإيماءات بكثير.

وينهض بناء (نجران تحت الصفر) على مجموعة عديدة من المشاهد الصغيرة المتكاملة والمتنامية عبر خط درامي خفي وهاج. وسوف أسعى لوضع الإصبع على مقومات العمل الفني في ذلك كله، من خلال التدقيق في المشهد الأول من الرواية، ثم من خلال ذلك الحشد المعجز من الشخصيات المعجزة: وفي الرأس: أبو شنان، سمية، الشعب، الحاكمون.

يصنع الكاتب المشهد سينمائياً عبر تحديد حدثٍ أساسي للقطة الواحدة، وتناول هذاالحدث ـ اللقطة حسب

ما يلي: الجو العام، ويتصل به وصف مجريات الحدث - رصد حركات وإنفعالات المشتركين - جمع ذلك كله في ذروة، محرق.

وبيان ذلك في المشهد الأول في الرواية - تمكن تسميته: الفصل الأول، الفقرة الأولى - عن إعدام اليامي.

يسبق القسم الأول من هذا المشهد إحضار اليامي إلى الساحة لقطع عنقه. لقد رسم الكاتب الجو العام في هذا القسم عبر استعراضه لأهم الشخصيات التي سترافقه في الرواية كلها، ومنها (أبو شنان، سمية، الزيدي) ولنلاحظ أنه زجّ هذه الشخصيات منذ السطور الأولى في أقوى بؤرة من بؤر العمل كله: إعدام اليامي، مما يسّر له أن يجعلها تقدم هويتها للقارىء فوراً، بلا مواربة.

فأبو شنان وسمية كلٌّ يفتدي اليامي على طريقته، إنهما إذن مع الجمهورية، أما الغامدي فيخاطب نفسه (يستاهل كل من يخرج على طاعة السلطان)، والزيدي يمضغ القات، ويشرد حالماً بامرأة أصفهانية وزجاجة ويسكي في أبوارشاش. إنهما إذن ضد اليامي، وفي وصولنا إلى ذلك نكون قد انتقلنا من استقراء رسم الكاتب للجو العام إلى رصد انفعالات وحركات الشخصيات (الزيدي يمضغ القات - أبو شنان يضع المسواك في فمه..)، ولكن كان ينبغي قبل ذلك أن نضيف في رسم الجو العام، في هذا القسم من مشهد الاعدام، أن الكاتب لم يقتطع شخصياته وحدها من نجران. إن نجران كلها تحضر إعدام اليامي: أعضاء جمعية الأمر بالمعروف، طلبة المعهد، المطوعون، حرس الأمير، مرتزقة بو طالب، الطبيب الباكستاني أحمد شاهي، الغامدي، المستر، شيخ مشائخ التجار، مدير مكتب الأشراف - ولنلاحظ أن هؤلاء جميعاً هم من حكام نجران، أما نجران الفقر والكدح فقد حضرت في شخص سمية، وأبو شنان، والصبية والطلبة والعيون الصامتة المأخوذة.

في القسم الثاني من هذا المشهد يؤتى باليامي. ويصف الكاتب مجريات الحدث التي ترسم مرة أخرى الجو العام: وصول السيارة - الجنود - اليامي وملامحه وسلاسله ونظراته - كاميرا المستر... ثم يبدأ قلم يحي يخلف برصد حركات وانفعالات الناس: عينا سمية تجحظان، رأس الزيدي يدور، أبو شنان يبكي ويذكر عنترة، غالية السميري تدير البيك آب، طلال مداح يغني يا سارية خبريني عما جرى.

وفي الحركتين الأخيرتين ما يجب الوقوف عنده أكثر: إن اليامي هو عنترة نجران، والكاتب هو السارية التي يتوجه إليها الغناء الموجع، والخطاب الحارق: خبريني عما جرى. ويلاحظ أن التوتر وسرعة الحركة يتضاعفان في هذا القسم استعداداً للذروة أو المحرق كما سبق أن سمينا، مما يأتي في نهاية المشهد، والإعدام. ها هنا لا بد من أن نقتطف من الرواية هذه السطور كي تكمل أمام القارىء صورة العمل الفني الذي قام به الكاتب "أشار مندوب الأمير بيده، صار القات مراً كالعلقم، أحس الزيدي ببراغيث عقله تتطاير، استمرت يا سارية خبريني تدور وتدور، وانتقل المسواك بعصبية في فم أبو شنان، رفع الحارس سيفه عالياً.. شهقت العيون.. انكمش العصفور برعب كأنما هبت موجة عاتية لاقتلاعه، فاستماتت أظافره في أسلاك الهاتف..

هوى السيف، فاختلط الحابل بالنابل، والأسمر بالأحمر، والبارد بالساخن ولكن لم يتدحرج الرأس. أغمض مندوب الأمير عينيه، وارتسم فزع لا يطاق على وجه أحمد شاهي .

لقد أصاب نصل السيف أعلى الكتف.. صرخ اليامي من أعماق جمجمته بصوت مثل صرير الأسنان.. وبدا مثل ديك ذبحوا منه الوريد فهاجت حلاوة روحه، وانطلق يبحث عن عراء" (ص11).

وتنبغي الإشارة هنا إلى اقتراب الجملة لدى يحيى يخلف في مثل هذه المواطن - الذرى من لغة الشعر إيجازاً،

وتوهجاً. فمن الجملة القصيرة، إلى الاستغناء عن أدوات الربط التقليدية إلى الصورة الشعبية (براغيث عقل، حلاوة روح الديك) إلى الخيال الخصب في صورة العصفور، إلى البساطة المقطرة كالدمعة الصافية.

* * *

ننتقل إلى الحشد المعجز من الشخصيات المعجزة، والتي قد يحسب المرء للوهلة الأولى أنها تحتاج إلى مجلدات أوائل الروائيين كي يُستوفى بعض من أبعادها، لكن يحيى يخلف عرف كيف يستغني عن الصفحة بالجملة، وعن التفصيل باللمحة، فيفي بشرط الشخصية في الرواية، على الرغم من الملاحظة الخاصة بريتا. وقد توسل يحيى إلى ذلك تارة بالحوار كما سنرى في شخصية أبو شنان المركزية، أو بالسرد الوجيز على لسان إحدى الشخصيات حيث عرّفنا مثلاً والد عبد المعطي بتاريخ سمية. أما الحالة النفسية فقد كان الكاتب يؤثر ملاحظتها عبر الفعل وردود الفعل التي تبعثها الأحداث، ولم يغفل الكاتب لعبة تنويع الضمائر جميعاً، وإن كان حظّ ضميري المتكلم والمخاطب قليلاً، كذلك قلّة الاستبطان واستخدام المونولوجات، وخاصة الطويل منها. كما إنه لم يعمد إلى الترميز بالشخصية إلا مرة واحدة مع سمية، إذ أراد فيما يبدو جعلها المعادل الفني لنجران، ولنقرأ ما يقول أبو شنان فيها "سمية أمنا القاسية، ليس لديها سوى الحنان والدموع.. أيها الولد عبد المعطي قبل مئات السنين وفوق تلك الحجارة أحرق ذو نواس آلاف الناس الذين رفضوا اعتناق اليهودية، وكانت أمنا سمية هناك.. وكانت تفعل الشيء نفسه" (ص98).

ينقسم مجتمع هذه الرواية بين من هم (تحت) ومن هم (فوق). وها هو ذا إضافة إلى من رأينا من المعسكر الأول: ابن أمينة، الذي يهجم على اللحم النيء من الجوع فيقطع رسغه بتهمة السرقة. إنه عبد المعطي، وأبوه، عباجه، الذي يجمع النفايات، ويعثر على الكف المقطوعة فيصيبه الخبل في جملة من اللقطات الإنسانية النافذة.

من هم (تحت) ترسمهم حارة العبيد ويرتسمون بها. تلك الحارة التي يتحلق الناس فيها حول النار يوم مصرع اليامي ليحتفلوا بعرس ابن أمينة ظاهراً، وبالحداد على اليامي حقيقة.

الشعب هو حارة العبيد التي تضاعف حزنها أيضاً يوم بلغها خبر ارتباط أبو شنان بالملكيين (كف الولد عبد المعطي عن الدندنة، بهت ابن أمينة، توقف الرجال في حقل القصب عن العمل)، الشعب هو تلك الجموع التي واجهت اجتماع الطوفان وأعنف المعارك عليها، فبدا كيف يرتسم مستقبلها رويداً رويداً من خلال هذا المخاض الرهيب المميت ـ المحيي. إنه المخاض الذي لا يمكن معرفة صورته النهائية في الرواية إلا بعد الانتقال إلى تصوير الكاتب للفئة الثانية من شخصياته، فئة الحكام.

ولكن قبل أن نفعل ذلك ينبغي أن نشير إلى توفير الكاتب للطعم المحلي، كوسيلة أخرى من وسائل تصوير نجران التحتية. وقد جاء هذا في ذكر الأغاني التي اختارها لطلال مداح أو محمد عبده أو بكر سالم بالفقيه. كما جاء، وهو الأهم بكثير، في استعمال الكاتب للحوار بالعامية في بعض الأحيان، ولست أدري لماذا لم يتابع ذلك إلى النهاية، لكان الطعم الشعبي والمحلي للرواية إذن قد ازداد قوة وروعة، على الرغم من خطر استغلاق بعض المفردات، وهو ما لم تنج منه الرواية على كل حال، حين استخدم الكاتب أسماء الأدوات وبعض التقاليد والمفردات المحلية.

في النقيض، فيمن هم (فوق) ثمة أمر آخر، بدءاً من الزيدي الذي يعتزم على (الجمهرة) مع الجمهورية إن لم يربح الإمام، مروراً ببو طالب، وكبير المطاوعة، والمستر، وقاضي القضاة، وريتا، والغامدي... وكل ذلك الحشد الذي لا يهمنا منه هنا إلا ذلك المآل، بعد احتدام المعارك في صعدة وسماء نجران:

ـ الزيدي بترت ساقه ـ بو طالب فرّ واختفى ـ المستر لم يعد يظهر في نهار ـ العسس دالت دولتهم ـ قاضي القضاة فرّ إلى أبها ـ منزل السميري صار مكاناً للتبول ومطارحة الغرام مع الغلمان..

لقد انهارت جبهة الناس اللي فوق، وتقدمت معززة جبهة الناس اللي تحت، ولم تأت عودة أبو شنان إلى مشعان والنضال إلا تعبيراً آخر عن ذلك.

* * *

أبو شنان :

لقد قبض الكاتب بمنتهى اليسر والدقة على نقطة التحول التاريخية الحاسمة في شخصية بو شنان، وذلك في الحوار الذي أداره بين بو طالب وبو شنان، إذ يخاطب بو طالب صاحبه متدرجاً، مؤرخاً من جهة، ونافذاً في أعماق نفسية بو شنان من جهة ثانية: أنت صديق الميامي/ أنت تسكر وتفعل السبع الموبقات/ أنت تعرف الانجليزية/ عملت في الدمام في الآرامكو/ طردوك لأنك شاركت العمال في الإضراب/ وبعدها عدت إلى نجران/ أضعت وخسرت كل ما تدخر/ حارة العبيد لن تطعمك إلا الجوع/ لا أحد يثق بك في نجران/ لدينا وظيفة شاغرة لك/ إنها فرصتك الأخيرة.

لقد كانت خسارة أبو شنان الأولى الفادحة في ابتعاده عن مشعان، العامل الذي كان يناضل معه في الأرامكو، وكانت الخسارة الثانية الأفدح في إعدام اليافي. هكذا بقي أبو شنان عارياً، عاجزاً، ولذلك فقد سقط. إنه من نوعية خاصة من المناضلين لا تملك القدرة الكافية على المبادهة والإبداع، ولذلك فهي لا تعطي وحيدة. ولقد سقط بو شنان منذ أن فقد السند، لكن سقوطه لم يكن نهائياً. إنها تجربة الجلجلة التي لا بد منها لهذه الفئة من المناضلين حتى يستوي عودهم. ورفض أبو شنان في النهاية لخط المستر وريتا والإمام والملكية، وعودته إلى نداء مشعان، جاء متوافقاً في التطور الدرامي مع ما آلت إليه الحرب، ونجران، والطبيعة، والفقراء العبيد، مع العلائم الأولى للصفحة الجديدة في تاريخ نجران فوق الصفر.

تلك هي هذه الرواية، تقول الكثير عبر القليل، تؤرخ إذ تروي، تبدع فيما يبدو أنها لا تقوم بأمر. ومثل بساطة وشفافية وحرارة (من هم تحت) نرى فنّها، ومثلهم يصدح صمتها بالانحياز، ولِمَ لا؟ أليست روايتهم عن واحدة من أكثر الحروب العربية (حرباً) إن صح التعبير؟

---

1) الطبعة الرابعة، دار الحوار، اللاذقية 1985. وهذه أول مرة أنشر فيها هذه القراءة لهذه الرواية بعدما قبعت في الأدراج أكثر من عقد.

* * *

الخطاب الروائي

الأسبوع الأدبي ـ 7/ 4/ 1988ـ دمشق.

شاعت في الثمانينات في لغتنا النقدية كلمة (الخطاب) كترجمة أخرى لكلمة Discours إضافة إلى الترجمة المعهودة (القول). وشأن أي مصطلح ترافقت إشاعته بالتلبّس والاستعراضية.

لكن تواتر تحديث الشغل النقدي العربي، على مستوى بلورة مفاهيمه، وتدقيق مصطلحاته، ولغته عامة، وإنضاج علاقته بالآخر، واجتهاده في حقله العربي نظراً وتطبيقاً[1]، كل ذلك ساعد على تحقيق استقرارٍ سريعٍ ما لتلك الكلمة، لذلك المصطلح، وبالتوازي والتفاعل مع استقراره في الجوانب الأخرى للشغل الثقافي.

للوهلة الأولى يترادف إذن (الخطاب) مع (القول). ومنذ الوهلة الأولى يبدو الانزياح الكبير لكلمة الخطاب عن مألوف استخدامها في موروثنا النقدي واللغوي، حيث دائرة: الخطابة - الخطيب. لكن في موروثنا الفلسفي ما يؤسس للكلمة هذه في جولتها الجديدة واستقرارها الطريّ العهد كمصطلح نقدي. ففي ذلك الموروث كانت تعني - كما يعبر محمد عابد الجابري - لدى الفلاسفة: مقول الكاتب، وكانت تعني لدى المناطقة: مقروء القارىء. وعلى أساس من ذلك يحدد الجابري حدود المصطلح اليوم على أنه بناء من الأفكار أو الأحاسيس أو المشاعر يحمل وجهة نظر ما، ويقوم على مفاهيم وعلاقات معينة بين تلك المفاهيم، أي شكل وكيفية بناء.

ويتابع الجابري مذهب من ذهب إلى أن الخطاب إنتاج القارىء والكاتب. وبالتالي فهو وجهان لعملة واحدة: وجه هو قول الكاتب، ووجه هو قراءة القارىء. ويقترح الجابري لقراءة الخطاب العربي المعاصر - ومنه الخطاب الروائي وإن لم ينصّ هو على ذلك - القراءة التشخيصية التي تحاول إبراز ما تهمله عادة القراءات الأخرى من استنساخية أو تأويلية.. والقراءة المقترحة تعنى بتفكيك الخطاب وتشخيص تناقضاته من خلال النظر فيه كقضايا وإشكاليات. وقد قادت هذه القراءة الجابري إلى مزاوجة المعالجة البنيوية بالتحليل التاريخي[2]

وعلى الرغم من الاتفاق مع الجابري في هذه الحدود، أي من حيث المبدأ، فإن ما انتهى إليه لا يبدو في جملته مستقيماً حين ينسحب على الرواية العربية.

فالجابري ينتهي إلى أن الخطاب العربي المعاصر لم يسجل أي تقدم منذ انطلق أواسط القرن الماضي. ولذلك فزمنه راكد ميت. وأساس مواته في انصرافه عن مواجهة الواقع إلى النموذج - السلف، سواء أكان هذا السلف سلفياً أم ليبرالياً أم ماركسياً. إن علة الفكر العربي المعاصر ترتسم بناءً على ذلك في افتقاره إلى الاستقلال التاريخي. والمهمة الأولى تغدو في تحقيق هذا الاستقلال.

ليست الرواية، كواحد من حقول الخطاب العربي المعاصر، في منجاةٍ مما يشخص الجابري بدقة وصرامة. ولكن يبدو للمرء أن في هذا الحقل من الخصوصية ما يستدعي أسئلة أخرى، قد تقود إلى إضافة أو جديد أو تحديد في انسحاب ذلك التشخيص الذي رأينا على الرواية.

ألم تحقق الرواية تقدماً ما منذ انطلاقتها قبل قرن مضى؟ إلى أي مدى يحق القول في أن الوعي الذي تطرحه الرواية العربية وعي مزيف ومستلب في جملته، خاصة في نهضتها الأخيرة التي تبدو أشبه بقطع مع عقود خلت.

إلى أي مدى انطوت هذه الرواية على وعي آخر يتوجه نحو (الاستقلال التاريخي)؟ وإلى أي مدى حققت هذه الرواية تحررها من سلطة النموذج - السلف الذي نرى أنه في حالتها هو: الآخر الغربي؟

وأخيراً: هل يكون للرواية العربية بعض ما يميزها عن الجوانب الأخرى في الخطاب العربي المعاصر؟ هل تكون قد أنجزت في حقلها درجة أو أخرى مما لم ينجز في الحقول الأخرى لذلك الخطاب؟[3].

على ضوء ما جدّ في المشهد الروائي العربي منذ السبعينات خاصة، يميل في الجواب إلى الإيجاب الذي لا يغفل قط عن أن الرواية العربية موسومة أيضاً بذلك الذي شخصه الجابري في الخطاب العربي المعاصر، من العلاقة مع الآخر/ الغرب إلى العلاقة مع موضوعها، إلى ما بين هذا وذاك. لكن الأمر ليس واحداً ولا دائماً، هو هو، في سائر جوانب ذلك الخطاب.

لنعاين الآن كيف يجري تداول (الخطاب) و(الخطاب الروائي) لدى بعض النقاد العرب. فهذه يمنى العيد تؤثر استخدام كلمة (قول) على كلمة (خطاب). وهي تنطلق في رسم مفهومها لذلك من نقطة الصفر، حيث كل متكلم هو في الآن نفسه مستمع، وكل مستمع هو متكلم. وحيث الكلام: مخاطبة وتوجه، إصغاء لنطق ونطق، علاقة. إن التعبير حسب يمنى العيد علاقة تخاطبية، أي حوارية بين الناس، ولأنه كذلك فهو ذو طابع صراعي أو تناقضي، يقول الوعي والتصور، يقول لفظاً ويقول صمتاً وفعلاً وتحويلاً. إن القول الأدبي واليومي ممارسة تعبيرية بين الناس، ممارسة على حدّ[4].

من نقطة الصفر إذن، من القول اليومي إلى القول الأدبي، ومنه القول/ الخطاب الروائي، الذي يغدو في الرواية الحديثة كما تعبر الناقدة أكثر تحدداً وأكثر شكلانية: "تركز اللعبة الفنية في الرواية الحديثة على القول Discours من حيث هو مجال التقنية، وكيفية السرد أو شكله، ويتراجع الاهتمام بالحكاية من حيث هي فعل لأشخاص تربط بينهم علاقات وتحركهم حوافز تتحكم بنمو هذا الفعل وتقوده إلى عقدة فيه، ومن ثم إلى حل لها[5]". وتؤكد الناقدة أن الرواية الحديثة تهتم بنمط القول/ الخطاب المحدد لنمط بنيتها، مما يجعلها تقع أحياناً تحت وطأة الشغل على تقنيات السرد وأدواته. لقد صار الخطاب ها هنا: الصياغة، إقامة البنية، الشكل أو الكيفية، مجال التقنية والشغل عليها، ولكن ألا يجعل ذلك حدود الحوارية في الخطاب الروائي أدنى؟

ناقد آخر هو لحمداني حميد يرى أن الخطاب الروائي رسالة معينة تبتغي الرواية بما هي رواية/ فن تبليغها للقارىء. هكذا تغدو الرواية (خطاب الخطابات) انطلاقاً من كون الرواية المتعددة الأصوات هي مجموعة من الخطابات. فلكل بطل خطابه، والمظهر التركيبي يتكون من العلاقة الحوارية Dialogique بين مجموع هذه الخطابات[6].

هذا التحديد من قبل الخطاب النقدي للخطاب الروائي في نموذجين يسعيان لحل الإشكال الشكلاني/ الماركسي العتيد في النقد، يتأسس في الآخر/ الغربي، خاصة في باختين. ولكنه ليس باختين وحده.

هذا رولان بارت يسمي بالنص المقروء ذلك النص الذي يخاطب القارىء عبر المواصفات التي سبق لها أن كتبت في هذا القارىء. وبالعكس، يسمي بارت بالنص المكتوب ذلك النص الذي يقتضي مشاركة مع القارىء في حل (شيفراته). ولقد انطلق بارت منذ أكثر من عقدين من إرث الشكلانيين ليقترح أن يكون الخطاب الأدبي - ومنه الخطاب الروائي - موضوع لسانية أخرى هي لسانية الخطاب Linguistique Du Discours لسانية تتعامل مع شتى أنواع الحكي، وعلى مستويات شتى، من الأحداث إلى عملية الحكي... وقد شدد بارت في اقتراحه على كون الجملة ميدان اللسانيات، بينما الخطاب الروائي ميدان شغل آخر، لأن هذا الخطاب نظام ورسالة، ذو لغة أخرى غير لغة اللسانيين.

وسوى بارت، تلك هي جماعة انترفون، داعية التحليل السيموتيقي للنصوص، داعية تحليل الخطاب الذي يميز بين اللسانيات البنيوية والسيموتيقيا النصيّة، ها هنا نرى التمييز بين القدرة الخطابية للنص، أي بناء نظام إنتاج

الأقوال والنصوص، وهو ما تهتم به السيموتيقا النصية. وبين القدرة الجملية، أي تركيب وإنتاج الجملة، وهو ما تهتم به اللسانيات البنيوية[7].

لقد فشت سريعاً بين ظهرانينا اللهجة (بل اللهجات) البنيوية، وجاء ذلك تحت ضغوط شتى، من هاجس تحديث الشغل النقدي إلى الانخطاف ببريق العواصم الغربية - حتى عندما تكون (الصرعة) هناك قد خفتت أو تلاشت - إلى الفصام فيما بين المشتغِل وحاجات الشغل النقدي المحدد في الزمان والمكان، إلى غير ذلك من الأسباب التي لسنا في صدد حصرها وتقليبها الآن.

ولكن سريعاً أيضاً ما بدا أن تلك اللهجة / اللهجات البنيوية لا تجيب على الأسئلة التي يضج بها مجال شغل الناقد العربي. هكذا فارت سريعاً وخبت سريعاً النظرة البنيوية الدينية، كما تعبر يمنى العيد بحق عن الناقد العربي البنيوي التابع. وفي الآن نفسه أخذ يشيع حديث التلقي والمتلقي والرسالة والمرسل والدال والمدلول والدلالة وإنتاج الأدب وسوى ذلك من ألوان ومحاولات تحديث الشغل النقدي. وهكذا كان لأطروحات باختين أصداء قوية وسريعة، قد يكون ساعد عليها ما سبقها ورافقها أيضاً من شيوع أطروحات غولدمان ولوكاتش وبنيامن وماركيري وسواهم، على ما بينهم وبين باختين. لكن الأمر كله بدا خلال فترة قصيرة أشبه بمخاض. وإذا كان من الجلي والمفهوم أن المخاض لم يكتمل، وإذا كان من المتوقع أن تلي فترة أخرى، أقصر أو أطول من الجيشان، فلعل المرء بوسعه أن يطمئن إلى أن خطوة ما قد قطعت، هي من الجدية والوجاهة بمكان يجعلها أقدر على مخاطبة حاجات شغل الناقد العربي مما توفر له من قبل.

في هذا الإطار تأسّست حمولة (الخطاب الروائي). وكان التأسيس في باختين خاصة. ولعله ليس من قبيل الاستطراد - وحده على الأقل - أن نمعن في هذا المقام بنقد باختين للشكلانيين في تجاهلهم لكون الخطاب جسراً بين شخصيتين. فلعبة تعددية الأصوات في الأدب تكون حسب باختين عبر الخطاب المتلاحم أو الخطاب المتعدد. وتشخيص هذه التعددية في الرواية هو النقلة التي ترتب عليها الكثير. حيث بدت الرواية ذلك التنوع الاجتماعي المنظم أدبياً للّغات التي تنطوي عليها، للأصوات التي تقوم فيها. فالرواية لا تتحدث إذن بلغة واحدة. بل ينهض لها أسلوب شامل، صورة كلية، من تعددية أصواتها اللغوية. وتلك هي الطبيعة الحوارية للرواية، والتي - بعبارة لحمداني حميد - تؤسلب الأساليب، وتجعل الخطابات والأساليب وسيلة لبناء خطابها أو أسلوبها الخاص.

هذه التعددية قد توهم كما قالت يمنى العيد بعدد المواقع/ المواقف، أو بانعدام ذلك أحياناً. ولكن، بعيداً عن الأوهام، تبدو التعددية ممارسة لديمقراطية التعبير.

ذاك هو الأساس إذن. أما السؤال عن مدى نهوض كل رواية أو كل كاتب بتلك الممارسة، فهو سؤال آخر.

في الرواية، تطلع، كما يذهب باختين، اللهجات الاجتماعية، الرطانات المهنية، لغات الأيام (بل الساعات) الاجتماعية والسياسية، كلام الأجيال والمدارس والسلطات والموضات... "ويتحتم على اللغة إذن أن تنقسم داخلياً، وعند كل لحظة من وجودها التاريخي. نتيجة لهذا التعدد اللساني، وما يتولد عنه من تعدد صوتي، فإن الرواية تتمكن من أن تلائم بين جميع تيماتها ومجموع عالمها الدال، ملاءمة مشخصة، ومعبراً عنها. فخطاب الكاتب وسارديه، والأجناس التعبيرية المتخلّلة Intercalair وأقوال الشخوص، ما هي إلا الوحدات التأليفية الأساس، التي تتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية. وكل واحد من تلك الأحداث تقبل الأصداء المتعددة

للأصوات الاجتماعية، وتقبل اتصالاتها وترابطاتها المختلفة بين الملفوظات واللغات، وتلك الحركة للتيمة التي تمر عبر اللغات والخطابات، وتشذرها إلى تيارات وقطرات، وصيغها الحوارية آخر الأمر، هي المظهر الذي يتخذه التفرد لأسلوبية الرواية"[8].

هذه الأسلوبية ليست بالتقليدية. فالأسلوبية التقليدية لم تعرف ذلك كله. ومع هذا الفهم الباختيني للأسلوبية الروائية يتضح أكثر التحديد الشكلاني فيما رأينا قبل قليل من تحديد للأسلوبية الروائية الحديثة لدى يمنى العيد.

ومع هذا الفهم الباختيني تقود الأسلوبية إلى مجموعة من الأسئلة الجذرية المتعلقة بفلسفة الخطاب، والمرتبطة بتلك المظاهر من حياة الخطاب، والتي لم تتم إضاءتها من طرف الفكر الألسني والأسلوبي. إنها حياة الخطاب وسلوكه ضمن عالم مصنوع من تعددية الصوت وتعددية اللسان.

والقول بالخطاب الروائي إذن ينهض على ذلك الفهم للكلام المنطوق والمكتوب والمقروء، للخطاب بعامة، للرواية أيضاً، للقارىء والكاتب، لإنتاج الرواية وإعادة إنتاجها، للتعددية، للحوارية، لديمقراطية التعبير. وكما يذهب محمد برادة، ففي القول بالخطاب الروائي تضطلع صيغة الخطاب بإضفاء التخييل على النص الروائي، وعلى المحكي[9]. وليس أمر الخطاب الروائي إذن أمر المقولات والأطروحات التي تحملها الرواية وحسب.

بالطبع، لا تنطوي كل رواية على سائر ما تقدم في هذا الفهم العام للخطاب الروائي. بيد أن هذا لا يحول دوان قراءة ما فيها من خطاب ما دامت رواية. ومن جهة أخرى، وهي الأهم، فإن محاولة قراءة الرواية العربية المنتجة منذ السبعينات خاصة، على ضوء ذلك الفهم للخطاب، سوف تغني هذا الفهم أيضاً، والرواية بذلك تساعف الشغل النقدي كما يساعفها هو من أجل مستقبلهما معاً.

---

1) بالطبع لا يعني ذلك كله أن تحديث الشغل النقدي العربي ما عاد يعرف ما يربكه أو يعطله أيضاً في مستويات أخرى وحالات غير قليلة ولا هينة.

2) انظر مقدمة كتابه: الخطاب العربي المعاصر، دراسة نقدية تحليلية، الطبعة الثانية، دار الطليعة، بيروت 1985 .

3) انظر : أبحاث في النص الروائي العربي، د. سامي سويدان، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1986 ، ص 8 .

4) انظر كتابها: الرواي: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1986 ، ص22 ، ص 30 .

5) المصدر السابق ص 125 .

6) انظر القسم الثاني من ندوة اللسانيات والنقد الأدبي في مجلة دراسات أدبية ولسانية، المغرب، العدد 2 ، السنة الأولى، شتاء 1986 ، ص106 .

7) انظر ترجمة محمد السرغيني لفصل تحليل الخطاب من كتاب جماعة انترفون: التحليل السيموتيقي للنص، مجلة دراسات أدبية ولسانية، مذكور سابقاً.

8) الأسلوبية المعاصرة والرواية، ترجمة محمد برادة، المصدر السابق، ص12 - 13 .

9) انظر تحليله لرواية عبدالله العروي: اليتيم، وذلك في: الرواية المغربية بين السيرة الذاتية واستيحاء الواقع، منشورات جريدة الاتحاد الاشتراكي، المغرب 1985 ، ص 79.

دمشق بين الموزاييك والتياترو

الشرق الأوسط ـ 1994 ـ لندن.

هذا هو فضاء دمشق، يبدأ عام 1939 بالدرويشية، أو يبدأ عام 1949 بشارع فؤاد الأول، ويتلون ويتلوى بين بناية العابد والحميدية، فيفا فيللا والهافانا، الأركان والحانات والأوتيلات والمقاهي والبرلمان والمآذن و.. وما لا يحصى من التفاصيل الشامية الدقيقة والغاوية. وملء هذا الفضاء الباعة والصبية والساسة والتجار والطلاب والفرنسيون و.. وما لا يحصى من البشر، ممن عشت معهم في ذلك الفضاء سبع سنين، كلما قام مدار دمشق في (مدارات الشرق) وما أكثر ما قام.

وها هو ذلك كله يتخلّق من جديد في روايتين لفواز حداد: (موزاييك دمشق 39 والصادرة عام 1991 ـ تياترو 49 والصادرة هذا العام)، فتأسرني غواية الفضاء والبشر ، لكأنني أعيشهما لأول مرة، فأَضجّ بالغبطة، ويغمرني الفن، وألوح لروائي جديد، ولرواية جديدة تلو الرواية، وأمتلىء يقيناً بالسنين التي نذرت لمدارات الشرق، وبالمنعطف الروائي الذي ارتسم منذ مطلع العقد الفائت بالوباء (لهاني الراهب) ومدن الملح (لعبد الرحمن منيف) والتحولات (لخيري الذهبي) وبسواها، وهو غير قليل.

ولئن كان أغلب رويات هذا المنعطف قد جاء في أكثر من جزء، فروايتا فواز حداد هما بمعنى ما جزأان لرواية واحدة، قوامها الفضاء وإيقاع الهزيمة، (اسكندرون ففلسطين). لكن ما هو أهم مع هذا المنعطف الروائي أن يتخلّق أمر الرواية والتاريخ على نحو جديد، لم تعد معه الوصفة الأليفة بالرواية التاريخية، كافية.

لقد بات للسرد الروائي اشتغال آخر. باتت للّغة والفضاء والتناص والعمارة والوثيقة والتخييل والفكرية وسوى ذلك من عناصر اللعبة الروائية خلق جديد يخصب المشهد الروائي العربي في زخمه وفي حداثيته، بل ويخرج بهذا المشهد من بعض المآزق التي وصل إليها، سواء في وجهه التقليدي أم في وجهه الحداثي.

* * *

ربما بدا الاختيار الفني لفواز حداد في روايتيه أقرب إلى ما رأينا مع خيري الذهبي أو نهاد سيريس، إذ حضرت الشخصيات التاريخية، ومنها في (موزاييك 39) المسيو بيو أو الشيخ تاج أو الشهبندر أو جميل مردم... ومنها في (تياترو (49) من أولاء ومن رعيلهم وممن طرأوا خلال عقد (القوتلي أو العظم أو الحوراني أو الشراباتي أو العسلي أو حسني الزعيم). ويتعلق بذلك وفرة من المعلومات المتصلة بالأحزاب أو الأحداث السياسية. فيما اختار آخرون ـ وأظنني بين أولاء ـ سبيلاً آخر، فامتلأ الفضاء بالكائنات المتخيلة التي تُسمى بالشخصيات الروائية أو الفاعلين الروائيين، والتي تتمّم مخيلة القارىء رسمها ـ كما يذهب كونديرا ـ وسواء أكانت المعلومة التاريخية عونه في ذلك أم لا.

ولئن وصل هذا السبيل في (مدن الملح) وفي (التلال) لهاني الراهب أيضاً إلى تعويم الفضاء الروائي، وأدى إلى نتائج متناقضة، فقد سلك الآخرون جميعاً سبيل التعيين للفضاء، وليس هذا سوى مَعلَم على تعدد الأساليب وتنوع التجارب وثراء المغامرة الفنية، وهو أمر قمين بالتحليل والمقارنة في حالات إشكالية محددة، منها مثلاً ما يتصل بالمجازر الأرمنية في رياح الشمال ومدارات الشرق، أو زيارة شكري القوتلي لمستودعات الجيش مما

استعاده هاني الراهب في التلال واستعدته في الشقائق ـ الجزء الأُخير من مدارات الشرق، واستعاده فواز حداد في تياترو 49 . وفيما يخصّ الروايتين الأخيرتين أعد أيضاً الجنازة التي ادخرت الحجارة، وحفلات حسني الزعيم الصاخبة والخيرية، وما بين حسني الزعيم وأنطون سعادة، كما أعدّ بين التيجان وموزاييك قانون التنظيم المذهبي، وسوى ذلك الكثير مما يستدعي دراسة التناص، سواء بين النصوص المعنية، أو بينها وبين نصوص أخرى، أقربها إلى الذاكرة الآن مذكرات خالد العظم.

* * *

غير أن المقام الآن هو لستّ الشام، ليوسف سرحان والطبيب وليزا وأمينة ودادا خديجة وسواها من رواية موزاييك 39، المقام الآن هو لصبحي عباس وحسن فكرت وحبيب رزق الله ونوال وعزوز وأسعد كسوب وسواه من رواية تياترو 49 . فهؤلاء هم الكائنات المتخيلة التي أتى بها فواز حداد، ومن أجلها أتى بمن تقدم من الشخصيات التاريخية، وليس العكس، فإذا بالرواية على يديه، شأنها في هذا المنعطف الروائي كله، وكما عبر كارلوس فوينتس، تمثل تعويضاً عن التاريخ، وتقول ما يمتنع التاريخ عن قوله، ليعاد تركيب تاريخ مزوّر وصامت.

ها هنا، وكما علمتني مدارات الشرق، لا يبقى من الظرف التاريخي غير الكاشف الذي تحتاج إليه الشخصية. ها هنا يقوم الحدث الذي أغفله التاريخ الرسمي. وعلى طريقة المخرج المسرحي خاصة، يشتغل الروائي، فيقتصد في معالجة الظرف التاريخي، لتقول الرواية قولها، مما لا يمكن لسواها أن يقوله، وفي هذا مبررها الوحيد، وفي هذا أيضاً وأساساً الفيصل بين الروائي والمؤرخ.

وبالطبع يختلف تجسيد ذلك بين كاتب وكاتب، وبين رواية ورواية، وتخصب مقترحات المبدعين. ولئن كنت الآن أحتفي ـ ولو متأخراً ـ بظهور فوازحداد، وأفتقد الدراسة التي تستحق روايتاه، من سواي ومنّي، فقد يكون من المفيد أو المحفّز أن أشير إلى ما بدا لي من نتوء أو انعراج أحياناً في الروايتين. وأعني بخاصة ضغط التاريخ والمؤرخ على الروائي، كما تمثل في عودة (موزاييك) إلى الثورة السورية وعقابيلها حتى المعاهدة السورية الفرنسية (ص27 - 35)، أو ضغط الفكرية كالحوار حول الانتداب والاستعمار (ص165 - 170). ويتصل بذلك ماناء به السرد في الفصل الثاني من (تياترو 49) عن القوتلي والعظم والزعيم، وفي الفصلين الثالث والخامس وماضي حسن فكرت، وحبيب رزق الله، ومن بعدهما ماضي نوال أيضاً.

ولا يخفى أن مقاطعة السرد التاريخي والإفاضة المعلوماتية والتلخيص، بالحوار، إنما جاءت لتخفف الإبهاظ. كذلك مزاوجة هذا السرد حين يتصل بالشخصيات التاريخية، بمقاطع تتصل بالشخصيات الروائية. لكن النتوء بزعمي ظل قائماً. والمنغص أنك لا ترى الكاتب يدير غالباً جداً الحوار بحذق ورشاقة كما في ص9 - 12/ 13 - 14/ 16 - 18/ من موزاييك، أو في ص90 - 94 من تياترو!

* * *

وإذا كان مثل هذا التشريح ـ أصاب أم أخطأ ـ يؤذي بهاء وجمالية الرواية، فهو جريرة أية مقاربة أو درس. ومن قبل ذلك ومن بعده يبقى لفواز حداد أنه دخل عالم الرواية، ومنذ الخطوة الأولى، معلماً، فإذا بدمشق حقاً عام 39 موزاييك من بشر ورؤى، وإذا بها بعد عقد مسرحاً وأي مسرح!

عام 39 كانت الهزيمة الأولى في اسكندرون. وعام 49 بدأت الهزيمة الثانية في فلسطين تعطي أكلها، وبدأ مسلسل الانقلابات. ولقد توقفت عند الفصل الأول في التيجان ـ الجزء الثالث من مدارات الشرق. وفي الجزء

الأخير: الشقائق، اشتغلت منذ منتصفه على المفصل الثاني، حيث تخلّق حسني الزعيم في تحسين شداد وتحسين الأول وتحسين الثاني وتحسين الخفي... شأنه منذ الأشرعة - الجزء الأول إلى يومنا هذا، وأخشى أن أقول إلى يوم الدين. وكم كانت غبطتي كبيرة عندما حدثني سعدالله ونوس عن اشتغاله - قبل أكثر من عام - أيضاً في مسرحية على هذا المفصل، من بين مفاصل أخرى. وهكذا تتتالى القراءات والاستعادات والاقتراحات، تتقاطع وتتفارق وتتناصّ مع بعضها ومع سواها، ويرمم الفن الذاكرة، ويعيد بناءها، ويتحاور الفن والتاريخ.

وكما أبدع هذا الفن موزاييك 39 ، قبل ثلاث سنوات، أبدع هذا العام مسرحاً يلعب فيه الصحافي والدهان والمخرج والتاجر والضابط والحي والميت، ويومىء إلينا فواز حداد بموسم 49 إذ يهيىء حسن فكرت عشر مسرحيات، ثم يومىء إذ تراود صبحي مسرحية شهداء الوطن، ثم تتجدد الإيماءة بالسياحة المسرحية المتخففة من قواعدها، بالعراضة المسرحية، وبالاتصال الفريد بين الممثلين والمتفرجين، وبالقفزات السريعة بين المسرح وخارجه، وبإيقاع الآن "الآن الأخير دائماً" فهو غاية الخطاب الروائي. ومن إيماءة يحبك السرد المؤامرات، ويكون السجن والقتل، كما حبكها من قبل في موزاييك 39 (ولموزاييك أسامة أنور عكاشة الآن التحية)، وتتوشى الحبكات بالأغاني التي تتزاحم في مواقع عديدة من الروايتين، وتتبدى أخيراً العمارة التي شيد فواز حداد بلغة خاصة له، بأسلوبية متلونة ومتميزة، ولعل ذلك كله - من دون ما لا بد أنه فات هذه العجالة - ينتزع للكاتب مكانته في موزاييك الرواية ومسرحها.

* * *

فصل من رواية : عرس الطيب صالح

ألقيت هذه الشهادة في تكريم الطيب صالح ـ مهرجان أصيلة 1994 ـ المغرب.

حين تلقيت هذه الدعوة الكريمة إلى المشاركة في تكريم الطيب صالح، وفي ندوته المعنونة بالعلامة والرمز، صخبتْ في كياني السطور الأولى من رواية (عرس الزين)، وإذا بحليمة تأتيني باللبن هازجة: سمعت الخبر؟ الطيب مودار يعرّس؟ الطيب ماش يعقدو له في أصيله باكر أو بعده؟

أجل، هو عرس الطيب، عرس الزين، الآن وهنا، ولذلك هتفتُ مع حاج عبد الصمد: كدي اقعدوا نحبكلكم حكاية عرس الطيب:

في نهاية رواية (عرس الزين) تستطيعون منذ اليوم أن تقرأوا قراءة جديدة، وأن تكتبوا قراءتكم، كما فعلت، فإذا بالسطور تغدو: وصلوا الدار الكبيرة، لا، وصلنا أصيلة، حيث أغلب الناس، فاستقبلتنا الضجة، وغشيت عيوننا أول وهلة من النور الساطع المنبعث من كبد السماء وكبد البحر ومن عشرات المصابيح، لا فرق بين ليل أو نهار، وكانت الروايات تغني، والقراءات توقّع، والدلاليك تزمجر، وفي الوسط وقفت فتاة اسمها (موسم الهجرة إلى الشمال) ترقص، وحولها دائرة عظيمة فيها جمهرة من الكتّاب والكاتبات، وما لا يحصيه عدّ من القراء والقارئات، يصفقون بقلوبهم وعيونهم ويضربون بأرجلهم ويحمحمون بحلوقهم.

انفلت الطيب، وقفز قفزة عالية في الهواء، فاستقر في وسط الدائرة. ولمع (ضو البيت) على وجهه، فكان ما

يزال مبللاً بالدموع. صاح بأعلى صوته، ويده مشهورة بالراقصة الفتانة (موسم الهجرة إلى الشمال) : ابشروا بالخير.. ابشروا بالخير. وفارت أصيلة فكأنها قدر تغلي. لقد نفث الطيب في المكان والزمن والبشر طاقة جديدة. وكانت الدائرة تتسع وتضيق، تتسع وتضيق، والأصوات تغطس وتطفو، والطبول ترعد وتزمجر، والطيب واقف في مكانه، بقامته الطويلة، وجسمه الممتلىء، فكأنه صاري المركب.

* * *

طلب إليّ الداعون أن أكتب شهادة في قراءة (رواية - روايات) الطيب صالح. لكنني وجدت نفسي أندفع كالممسوس إلى هذه المغامرة، فأكتب فصلاً أو ما أشبه من رواية جديدة تليق بعرس للإبداع، بعرس للكتابة والقراءة، بعرس كوني لمثل هذا العريس ولمثل هاته العروس - العرائس. وخشيت من أن آتي بنشاز على الدعوة، فعوّلت على أن أقدم خارج إطار الشهادات والكتاب التكريمي، وفي إطار الندوة والأبحاث، ما هو أقرب إلى ما طلب الداعون.

ولأنّ ما هيمن عليّ إذ ذاك هو قراءة القراءة، مما قد يكون نشازاً أيضاً على محاور الندوة والأبحاث، فقد تراءى لي أن أبرر ما آتي، في الشهادة وفي سواها، بدعوى العرس وبدعوى القراءة.

ألم يسر بيننا مع التفكيكية والتلقي ما يكفي لبروز سلطة جديدة بعدسلطة النص، أعني سلطة القراءة والقارىء؟ ألا يردد كثيرون منا - من الحداثيين، وممن هم (بعد) الحداثة والحداثيين، خاصة - أن القراءة تجربة شخصية؟ وأنها مغامرة، ولذة أيضاً، ونزف دائم؟ وبالتالي،فأين هي القراءة المتوحدة الوحيدة، أو الصحيحة المصححة، وأين هو القارىء المحايد البارد، حتى لو لم يكن في أصيلة عرس؟

بالتشديد مني، بين آخرين، على الاحتراز مما يشتبه به ما تقدم من ذاتوية أو عدمية، تراني أزوق هذه الكتابة أو القراءة، هذا الفصل أو هذه الشهادة، بما أطلقت مُبدَعات الطيب صالح من حرية لي ولكم، إذ ساهمت في تحرير الكتابة، فحررت القراءة. وهذا هو رولان بارت يهتف بالعرس: لن يتسنى أبداً تحرير القراءة إن نحن لم نحرر الكتابة في الوقت نفسه.

* * *

هكذا إذن فنحن في عرس، ولا بد لبعضنا أن يشهد، لا أدري، لأحد العروسين، أم لهما معاً؟

ولكي أزيل ما قد يشي به هذا من التباس أمام الشرعة الاجتماعية لرجل اسمه الطيب صالح، وهو زوج وأب، أسارع فأؤكد أنني لا أعرف عن هذا الرجل سوى أنه سوداني تجاوز الستين، درس العلوم والشئون الدولية، وعمل في الإذاعة البريطانية وفي وزارة الإعلام القطرية... واسمه مطبوع على أغلفة (بندرشاه: ضوّ البيت، مريود، دومة ود حامد، عرس الزين، موسم الهجرة إلى الشمال) وليس هذا غير ترداد أجوف لما يعرف القاصي والداني، فهل تجيز هذه المعرفة شهادة لعريس؟ ولكن من قال إن العريس هو هذا الرجل بعينه؟

العريس - أشهد - شأنه شأن الحنين، شأن ود حامد، شأن عروس النيل، كثير في واحد، مفرد في جمع، وجمع في مفرد، حلوليّ، ينطّ من كيان إلى كيان. ولقد أتيح لي أن أقترب من واحد من حلولاته في ندوة حول الرواية العربية، كانت منذ سنين في الشارقة، وكان اسمه الطيب صالح. وسوى ذلك لم يصادف أن التقينا إلا نادراً أو لماماً. لكنني أعترف الآن أن طفلاً قارئاً وكاتباً فيّ كان، في تلك الندوة أو المصادفات، يمتلىء غبطةً ووداً وثقة، فيدقق النظر كما يسترقه، ويداور الأسئلة عن المبدع الذي يستسرّ هذا الرجل المسمى بالطيب صالح.

ها قد وصلنا إذن، فالمبدع المستتر هو العريس الذي ترقّصني الشهادة في عرسه. وتلك الكتب التي حملت اسم الطيب صالح هي العروس التي ابتدأ زفافها إلينا منذ عقود.

إنه العرس الذي لا ينتهي /في ساحة لا تنتهي/ في ليلة لا تنتهي. إنه العرس السوداني /العرس العربي/ العرس الروائي/ العرس الإبداعي الكوني، ولذلك تُحقّتْ فيه هذه الأبيات التي خصّ بها شاعر فلسطيني العرس الفسطليني، فأنصتوا الآن إلى مرسيل خليفة يغني العرس.

* * *

وهكذا إذن، ففي شهادتي أن هذا العريس ليس بالزين، ولا بمصطفى سعيد، وحسب. وهذه العروس ليست بنعمة ولا بجين مورس ولا بحسنة بنت محمود، وحسب.

العريس هو هذا الرواي الحاضر والغائب في (موسم الهجرة إلى الشمال)، وفي أخواتها. الراوي الذي ابتدأ حيث انتهى مصطفى سعيد، الراوي الكثير الحلولي، سليل الجدّ (لا جدّ بعينه)، وأول سوداني يرسل في بعثة للخارج، أو أول سوداني يتزوج انكليزية، بل أول سوداني تزوج أوربية، يعرس اليوم على أبواب القرن الحادي والعشرين، وقد ولد بالأمس، في صيف يودع القرن التاسع عشر، فيما كانت رشاشات كتشنر تحصد الألوف، وتلوح بالمهدية، وتصبغ وجه أم درمان بالدم.

إنه محمود ود أحمد الراسف في الأغلال، المطأطيء الأخرس المهزوم أمام سؤال كتشنر المقلوب: لماذا جئت إلى بلدي تخرب وتنهب؟

هذا العريس نشأ يتيم الأب، غريباً عن أمه، يحسّ منذ صغره بأنه مختلف، لا يتأثر بشيء، لا يبكي إذا ضُرب، لا يفرح لثناء، لا يتألم كالآخرين، تخرج من مدرسة الاستعمار، وفيها تعلم كيف يقول: لا، بدلاً من أن يتعلم ـ كما يريد المعلم الغازي ـ أن يقول: نعم.

كان هذا العريس طفلاً مثل شيءٍ مكور من المطاط، تلقيه في الماء فلا يبتلّ، ترميه على الأرض فلا يقفز. عقله مدية حادة، والبلد لا تتسع لذهنه، كما شخّص ناظر المدرسة الانكليزي، ولذلك حثّه على السفر. لكن سفره من دون ذلك كان قدراً مسطوراً في اللوح. إنه قدر النيل الذي يجري أبداً نحو الشمال.

هو السفر والقدر إذن. هو النهر، وهو العريس الذي كان تلميذاً فغدا بدوياً مثل بدوي ابن خلدون، لا يمرّ على عمران إلا ليتركه بوراً وخراباً. يمضي من محطة إلى محطة، من الخرطوم إلى القاهرة، من لندن إلى السجن، من باريس إلى كوبنهاجن فدلهي فبانكوك فالخرطوم فالقرية التي منها خرج، القرية النكرة المعرفة، والنيل الذي زُفّ إليه الطيب صالح عروساً مخلّدة في جلوتها وكتبها الصغيرة المعدودة.

لا ، لم ينته السفر ولا القدر. فالعريس البدوي الحضري بوجهه العربي الذي يحمل كصحراء الربع الخالي، ورأسه الافريقي الذي يمور بطفولة شريرة، سوف يظلّ يضرب خيمته ويغرس أوتاده ويسرج بعيره ويواصل رحلته وهجرته، إلى أن يرث المستضعفون الأرض، وتسرّح الجيوش، ويرعى الحمل آمناً بجوار الذئب، ويلعب الصبي كرة الماء مع التمساح في النهر؛ وإلى أن يأتي زمان السعادة والحب هذا سوف يظل العريس يعبر عن نفسه بهذه الطريقة الملتوية.

سوف تقول إحداهن أو أحدهم كما قال مصطفى سعيد في (موسم الهجرة إلى الشمال): هذا العريس أكذوبة ووهم، لا وجود له. وقد يترجّع صوت السيد آرثر هغنر: هذا رجل ذئب تسبب في انتحار فتاتين، وحطم

امرأة متزوجة، وقتل زوجته. وقد يقول آخر أو تقول أخرى: هذا البدوي طوح حاملاً ايروس وتاناتوس معاً، أصابه العصاب الحضاري، لذلك هتف بالآخر المستعمر - بالكسر - : جئتكم غازياً، ولذلك تحولت المدينة إلى امرأة، ولذلك غدت غرفته ساحة حرب يختلط فيها كل ليلة القوس والسيف بالرمح والنشاب. لذلك انقلب العريس الذي كان استاذاً جامعياً في الاقتصاد وهو في الرابعة والعشرين إلى صياد لنساء الآخر، قبل أن ينقلب إلى فريسة، وتصطاده جين مورس.

* * *

حمل هذا العريس قضيبه على كتفه ليصلِب وينصلب. وكما يليق بإنسان نبيل، استوعب عقله حضارة الغرب، لكن قلبه بها تحطم. أليس هذا ما شهد به أستاذه في جامعة اكسفورد البروفسور ماكسويل فستركن؟

بين القضيب والقلب والصلب طلعت لعريسنا - وهو غرير - المسز روبنسون، في القاهرة الخديوية، فكانت شهوته المبهمة التي اشتبه فيها الجنس بالأم بالموت الإرادي.

آنئذٍ كان ابن الثانية عشرة خالياً تماماً من المرح، لا يستطيع أن ينسى عقله. ومنذئذٍ تفجرت هذه التراجيديا: الإنسان وهو ينساق بقدره يصارع هذا القدر. منذئذٍ تفجر كيان الفتى، فبات لا يقدر على أن ينسى عقله ولا قضيبه، حتى عرّس مع جين مورس، فقتلها كما قتلته.

قبل جين مورس كانت للعريس فرائس شتّى: من آن همند إلى شيلا غرينود إلى إيزابيلا سمور التي هتفت له: أنت إلهي ولا إله غيرك. احرقني في نار معبدك أيها الأسود. اغتلني أيها الغول الافريقي. إلا أن العريس لم يحرق أو يغتل، لم يقتل سوى الفريسة التي اصطادته، سوى زوجته الأولى جين مورس. أيصدق هذا حقاً؟

بعد القتل والسجن آب العريس إلى الخرطوم تاجراً، ثم مزارعاً إلى القرية التي لم تتّسم إلا بدومة ود حامد. وبدلاً من وكر الأكاذيب الذي كان له في لندن بات له هنا وكر. وكر لماذا؟

ما يهمّ أن العريس قد عرّس ثانية من حسنة بنت محمود. وشأن سواها منذ عهده القديم أصابتها لوثته، كما أصابت القرية طوال خمس سنين. وإذ دوّم النيل بنداء جديد، خلّف العريس للراوي ولدين ووصية بتجنيبهما السفر، وخلّف امرأة تقتل ود الريس ونفسها، وغاب، غرق، انتحر، حلّ في رواية وقصّة وقراءة وكتابة، ورموزه وعلاماته تملأ الكون، فإذا بخيل اللنبي في القدس تردد صليل سيوف الرومان في قرطاجة، وإذا بجرثومة الألف عام تنبق من الحروب الصليبية إلى عرس قادم لأمين معلوف.

قبيل حرب 1967 كان قد أكمل علينا نعمته، ورضي لنا إبداعه فيصلاً، فإذا بالإشارة والبشارة تكتملان، ويكون للرواية،قراءةً وكتابةً، شأن آخر.

هكذا تقدمتُ جهاراً منذ عام 1970 إلى حياتي وموتي في الكتابة والقراءة، فأي دَين للطيب صالح في عنقي وعنق جيلي ومن تلانا! وأنّى لنا أن نفي الدين، وقد حُقَّ علينا الوفاء في هذا العرس!

تلك هي بنت مجذوب السبعينية تسرد علينا الجنس الذي عاشت مع علي القور، كأنما الجاحظ أو التيجاني أو الأصفهاني أو التيفاشي أو النفزاوي يسرد، بل هو الشيخ الطيب صالح يسرد، وإذا بالتناص والتراث السردي، إذا بألف ليلة وليلة وغرفة في لندن أو غرفة في القرية أو غرفة للجد أو غرفة لبندرشاه أو غرفة لشهريار... إذا بذلك وبسواه يؤنّث عالماً روائياً غير سياحي ولا غرائبي، كعهد السلف في الرواية التي صدمتها الحداثة والحضارة والتاريخ.

غرائبية أخرى تلك التي اجترح العريس للرواية. لغة أخرى وأسلوبية أخرى، قول آخر، مؤسساً في التراث بصوفيته ولغته وتوالد قصصه ورواته، ومؤسساً أيضاً في الهامش الحضاري وفي القاع الاجتماعي، في الشفوي والمدنّس والمقدس، وفي...

* * *

ولكن هل هو عرس (موسم الهجرة إلى الشمال) وحدها؟ أين هي إذن منذ أربعين عاماً (نخلة على الجداول) أو (حفنة تمر)؟ أين هي (دومة ود حامد) وأين (بندرشاه: ضوّ البيت) وأين (مريود) وأين (عرس الزين)؟

ها هي النخلة أو خديجة في القرية الأولى والأخيرة تتقدم، مسعود الملتاث بالمرأة، بندرشاه، العبيد، القاتل، القتيل، النهر، ود حامد، عزّة، العمدة، محجوب ومحجوب ومحجوب، شيخ علي، حاج عبد الصمد، سيف الدين، سعدية، الزين، نعمة، الحنين، الإمام، بلال رواس مراكب القدرة، الجد والجد والجد، مريم، الطاهر ود الرواس، الشيخ نصرالله ود حبيب، وعشرات من النكرات الاجتماعية والمعارف الروائية.. ها هم يتقدمون إلى هذا العرس، يحدوهم ما يرمز إليه العريس من إطلاق للمحلي في الكوني، ومروق على الاوتوبيوغرافي، واحتفاء بالجسد في عنفه وعريه وفحشه وعفويته، وعناق للمحرم والمقدس، وخفق للصوفي، وجنون للمخيلة واللغات والأصوات،وسوى ذلك مما أكد التالون أو طوروا أو أضافوا.

ها هم الأبناء والأحفاد: صنع الله ابراهيم وعبد الرحمن منيف، حنا مينه وعبد الحكيم قاسم، الياس الديري ومحمد عيد، كمال القلش وذوالنون أيوب، سليمان فياض وسميح القاسم، أسعد محمد علي وسليم مطر كامل، أفنان القاسم وسميرة المانع وحميدة نعنع وسواهم ممن كتبوا في هذا اللون من الرواية العربية الحضارية.

ها هم أيضاً وقبلاً الآباء والأجداد الذين رادوا لهذا اللون الروائي: توفيق الحكيم وشكيب الجابري، يحيى حقي وفؤاد الشايب، صباح محي الدين وسهيل إدريس، عبد السلام العجيلي ووليد إخلاصي، مطاع صفدي وع. آل شلبي وفارس زرزور وسواهم وسواهم من السابقين واللاحقين، ممن شكلوا ألوان الرواية العربية، ويشرّفني أن أنزجَّ في أي من صفوفهم في هذا العرس، وأن أقرأ نسب العريس، وقد خابت المهمة الحضارية للمستر ماكسويل فتسركين، ليس ـ كما يشهد بنفسه ـ في افريقيا وحدها، بل في الجنوب /الشرق، في الجهات الأربع، في جهات الروح جميعاً.

* * *

لأمداء تتلامع فيها الرواية اليوم بين شرق آسيا وجنوب أمريكا، هذا العرس. لأمداء الهامش الذي غدا في الرواية متناً، ولسوف يغدو متن العالم،هذا العرس.لكتابة جديدة وقراءة جديدة هذا العرس. والخوف الذي أغالب الآن أن يصدق دريدا في زعمه أن كل قراءة إساءة. لكنني مدلّه، شأن القارىء الذي زعم بارت أنه يتدلّه بالنص. وبخوفي وتدلّهي أهمس في آذان الذين يتصدرون العرس من القراء ـ النقاد: نحّوا المساطر قليلاً، واقرأوا رواية الطيب صالح من جديد. هلمّوا خلف هؤلاء الذين يزفّون العريس كيما نكتب معهم وبهم، ومع العريس وبه، روايةً اسمها (الطيب صالح).

القسم الثالث

في القصة والمسرح

محمد زفزاف

البعث 26 / 2 / 1971 ـ دمشق.

في عصر التواصل، حيث لم يعد لفاصل وجود بين مشارق الدنيا ومغاربها، لا تزال تقوم ـ ويا للمرارة ـ بيننا، نحن أبناء الوطن الواحد، حواجز شائكة ووافرة، ليس جهل من في كل قطر للحياة الأدبية في القطر الآخر إلا واحداً منها. لقد كان في إقدام وزارة الثقافة في القطر على نشر مجموعة قصصية لكاتب مغربي ـ مؤخراً ـ خطوة هامة على درب التواصل هذا. ومن المعروف أن الوزارة كانت قد طبعت منذ فترة غير بعيدة مجموعتين شعريتين لشاعرين من القطر المصري هما محمد عفيفي مطر ومحمد العزب، وليس معنى هذا أن وزارة الثقافة قد كفت ووفت مسألة النشر داخل القطر، فهذا موضوع آخر له شجونه.

لقد حاول الغزو الثقافي الفرنسي الذي مورس بفظاعة لا متناهية في المغرب أن يبتر كل ما يصل الأدب المغربي بلغته العربية وبماضيه، بل وبأرضه. فمن جهة كانت محاولة تعميم اللغة الفرنسية في التعامل الأدبي والحكومي والعادي، وربط الأدب والثقافة عموماً بالغرب (الفرنسة والتغريب معاً). ومن جهة أخرى كانت محاولة تعميم الجهل وإنهاء كل التطلعات. ولكن الجواب الشعبي على هذا كله كان إما المزيد من الاتصال بالتراث والتمسك باللغة ـ وخاصة في الأدبيات التقليدية ـ وإما الأخذ من الغرب ومن العالم بمقدار ما تسمح به قدرة الحياة والتحديث على التمثل والتفاعل مع الخارج.

هذا الجواب الأخير هو ما يفسر لنا ظاهرة ازدهار الفنون النثرية الحديثة في المغرب يوماً بعد يوم، وخاصة فن القصة. حقاً إن بعض الكتّاب المغاربة قد زلّوا عندما ربطوا أنفسهم، وهم يسيرون على درب التحديث ـ محمد الصباغ مثلاً في قصته ملهمة الدير ـ لكن هذا لا يؤثر في الحقيقة التي تؤكد أن أقلاماً قصصية جادة قد تحركت في ذلك الطرف القصي من وطننا الكبير: محمد بيدي مثلاً في قصته الأماني الجديدة ـ ربيع مبارك في قصته الأصم ـ عبد المجيد جلون الذي يعده بعضهم من أبرز رواد القصة المغربية، في قصته: طريق قوس قزح.

ولقد خاضت القصة المغربية جميع الميادين: "إن الاتجاه النضالي يظهر عند عبد المجيد بن جلون في مجموعته الرائعة: وادي الدماء، وخناثة بنونة في: ليسقط الصمت، وعبد الكريم غلاب في: مات قرير العين، سبعة أبواب، دفنا الماضي... والاتجاه الاجتماعي يظهر عند أحمد بناني، وعبد الرحمن الفاسي، وعبد الجبار السحيمي، وربيع مبارك، ومحمد بيدي، وأحمد الصفريوي، وادريس الشرايبي.." ـ من محاضرة لعبد الكريم غلاب عن دور القصة في تربية الأجيال ـ. وهذا التنوع يبرز في مجموعة محمد زفزاف التي تعنينا هنا بصورة خاصة. ولكن من يعرف محمد زفزاف معرفة حقيقية لا يتردد في أن يحكم منذ القراءة الأولى في أن هذا الكاتب لم يتجل كما هو حقاً، قمة عربية قصصية، في مجموعته ـ حوار في ليل متأخر ـ. ولعل القصص الأولى فيها (العصافير ـ الشمس تشرق مرة واحدة ـ الطفل والكلب..) تتدنى كثيراً عن آخر مستوى رقى إليه زفزاف. ومن الملاحظ أن اختيار قصص المجموعة لم يكن له ناظم محدد. ولذلك كانت صفة التنوع التي ذكرت. هناك الطفولة في ثلاث قصص (العصافير التي تذكرنا بقصة زكريا تامر صاحبة العنوان نفسه، والطفل والكلب التي تشبه أن تكون قصة فاشلة للصغار، إذ أنها تناسب الكبار أكثر، كما يحصل أحياناً في مجلة (أسامة) والقصة الثالثة هي في انتظار القوم).

وغير الطفولة نقع على (الحب) في قصتين هما: الشمس تشرق مرة واحدة، وعندنا تدليت من فوق، أما الموت فيستأثر أيضاً بقصتين في آخر المجموعة هما: الموت وما بعده، الدفن. وهناك أيضاً البطالة، واهتمامات المرأة المتخلفة. على أن قمة المجموعة هي في (النتوءات) التي تأخذنا بتصويرها الدقيق وتأسرنا بلقطاتها النفسية وإيحاءاتها البارعة، ولا تقل عنها قصة (تكوين، أو شيء اسمه التضخم في العلاقة). ونحن نستطيع أن نقع بسهولة على صفة عامة تتسم بها كافة الشخصيات هي صفة البؤس والفقر والهم - قصة حالة بصورة خاصة، وكذلك قصة حوار في ليل متأخر، فاتحة المجموعة .. ووجود هذه الصفة يتصل باهتمام الكاتب العام بالطبقات الشعبية البائسة. كما أن البيئة المغربية متجلية تماماً في عدد كبير من قصص المجموعة، وإن يكن دون ما نجده في أعمال أخرى للكاتب كقصته (شيء غير متوقع ولكنه ضروري) حيث نشم رائحة التراب المغربي بين السطور، ونعايش في كل كلمة العلال، والعيساوي، والعياشي، والدرقاوي وعيوشة وغيرهم من أهل القرية البحرية التي يتحدث عنها في تلك القصة. إن التغلغل في البيئة، والطعم المحلي المميز والآسر، هما من إنجازات محمد زفزاف التي يحسد عليها، خاصة أنه يعرف كيف يحفظ تماماً شعرة معاوية بين المحلية والعالمية. إن هموم البطل في - حالة - مثلاً هي هموم كل المسرّحين العاطلين، كما إن مآسي قرية الصيد في (شيء غير متوقع...) يعرف لوعتها كل المشتغلين بهذه المهنة على شواطىء البحار والأنهار. ودور زفزاف القصصي يأتي في رأيي من هذا الأمر أولاً، ومن التقنية البارعة التي له في نسج القصة وبنائها - ولا أقصد أوائل ما في المجموعة كما أمحت في بداية الكلام.

إن زفزاف يختار كلمته بدقة وشفافية، وهو يلعب بوسائل الحلم والمونولوج بذكاء. إن - حوار في ليل متأخر - خطوة أدبية (وحدوية) ذات أبعاد، ولكنني أرى أبعادها القومية أكبر، وقد كنا ننتظر من محمد زفزاف في 1971 أكثر مما رأينا. وعلى كل حال فإن المزيد من هذه الخطوات تعمق التواصل الذي ننشد.

* * *

مصطفى الحلاج في احتفال لدريسدن

البعث 7 / 8 / 1971 - دمشق.

خاض مصطفى الحلاج في ميدان المسرح منذ الخمسينات. وله قبل المسرحية التي نعرض لها الآن، وهي آخر ما أعطاه، ثلاث مسرحيات: "القتل والدم" وقد نشرت منذ خمسة عشر عاماً ونالت جائزة مجلة الآداب، "الغضب" ونشرت سنة 1959 "الدراويش ينتظرون الحقيقة" وقد نالت جائزة المجلس الأعلى للعلوم والآداب ونشرت في عدد المعرفة الخاص عن المسرح (تشرين الثاني 1970). ومن الملاحظ أن الكاتب قد أوقف قلمه المسرحي منذ البداية على الهموم السياسية والنضالية لشعبنا على مد الوطن الكبير، وأخلص لهذا الموقف طيلة هذه الفترة الزمنية التي جاءت (احتفال..) ذروة لها، أواخر العام الماضي (منشورات وزارة الثقافة).

تتعرض مسرحية القتل لنضال الثوار التونسيين وتضحياتهم وحبهم وموتهم، كما تتعرض (الغضب) للصراع الضاري الذي شهدته أرض الجزائريين الثوار ضد المستعمر الفرنسي. وجاء حزيران فهز مسرح الحلاج كما هز الوجود العربي كاملاً، وأعطى الكاتب مسرحيتين عن الهزيمة، الأولى: الدراويش، التي تقدم (رؤية بالغة النضج لأزمة الإنسان العربي في التاريخ المعاصر لا في ضوء الهزيمة وحدها وإنما في ضوء المؤامرة الكبرى على

الوطن العربي، تلك التي تؤلف الهزيمة إحدى حلقاتها) كما تقول بحق إحدى دراسات عدد المعرفة الخاص الآخر عن المسرح (تشرين الأول 1970 - ص 142)، والثانية (احتفال ليلي...) التي تعنينا هنا.

لقد اجتمعت هاتان المسرحيتان معاً على الهزيمة، ولكنّ كلاً منهما وقفت في زاوية واتخذت لها منظوراً خاصاً. ففي احتفال... عمد الكاتب إلى تاريخ الحرب العالمية الثانية، فأمسك بإحدى لحظات نهاية الحرب، وصاغ منها مسرحيته هذه. ولقد تصدرت المسرحية بمقتطف قصير من كتاب الحرب العالمية الثانية لريمون كايتين يشير إلى رأس الخيط الذي أمسك به الكاتب وهو القصف الذي انصب فوق دريسدن، المدينة الألمانية الرائعة، فشوهها وجعلها أنقاضاً فوق أنقاض.

في أحد أقبية البيرة في دريسدن حدد الكاتب إقامة شخصياته أثناء قصف المدينة طوال زمن المسرحيتين الذي امتد ثلاثة أسابيع، وزعت فصل المسرحية على عددها. وقد جعل الكاتب في شخصياته النازي، ومقارع النازية، والمحايد، وهي فئات ألمانيا حينئذ، والتي تحملت جميعاً أوضار الحرب لأن بينها من سكت ومن حارب.

من الذي يقارع الحرب بين هؤلاء؟

إنهم العمال، الطبقة العاملة الألمانية التي تقف ضد الحرب. تسأل اميليا ص193: "أليست الحرب شراً مطلقاً يا كارل؟

فيؤكد كارل: إنها لكذلك وأيم الله يا ميليا ولكن..

تسأل اميليا: ماذا؟ قل يا حبيبي، فيقول كارل: ليس من شيء مطلق..! كيف أقول الحرب ضد الحرب ضرورية.. عادلة ومشروعة كذلك".

وعلى الرغم من أن هذه الحرب التي تشنها النازية، ويرد بها الحلفاء، تأتي على الجميع في ألمانيا كما أشرت (يقول هزيتش العامل: إن الجحيم الدائر فوق الرايخ عزم على الهبوط أخيراً على رأس أمنا الطيبة وموئل حضارتنا.. ص22) فإن الثقة بالمستقبل تعمر قلوب العمال. يقول هزيتش أيضاً ص28 مخاطباً النازي ساور: أود أن أطمئنك إلى أن الطبقة العاملة الألمانية وقد قُدّت من صخرة الوطنية نفسها ستخرج من هذه المحنة شامخة الرأس.

هذا عن الطبقة العاملة، أما الطرف الآخر، طرف الحرب اللا مشروعة، حرب الخراب، فكيف جاء في المسرحية؟

لقد جمع الكاتب في هذا الطرف المنظّر العنصري (هرمان) الذي اشتغل في علم الأخبار طويلاً، والرأسمالية الألمانية (فريدريك صاحب مصنع، وسارق مدير مصنع) والعسكرية الشابة والشائخة (الملازمان الفتيان بيتر ومارتن والمتقاعد الشيخ فرانز) وهم جميعاً يقفون من هنريتش وكارل وأصحابهما الموقف النازي الأصيل: موقف التعالي والسخرية والاحتقار، الموقف العنصري الرأسمالي، ويعلنون إيمانهم بالحرب. (فرانز: الحرب هي الحرب لقد جعلها الله إحدى مهام شعبنا المقدسة..). ولا يخفون كرههم ونقمتهم على العمال ويصمونهم بالعمالة للروس (يقول مارتن ص46: خونة مأجورون للبرابرة الروس.. وفي ص102 نقرأ وصفاً آخر: طابور خامس.) إن هذا الموقف لا يظل جامداً، إنه يتحول تدريجياً، وينمو. لقد صنعه الكاتب بحذق، حتى ينقلب أخيراً انهياراً يتوازى مع انهيار النازية في الخارج. وقد استرسل الكاتب في تصوير ذلك على نحو شعري أخاذ، إلا أنه لا يُبعِد الإحساس بالاستطراد، هذا بينما تتنامى الثقة العمالية باستلام المبادرة ودفة التاريخ. وهنا يجب ألا

تغفل الآنسة كلارا، الارستقراطية التي تتخلى عن نازية طبقتها وتلحق بكارل ورفاق كارل.

لقد جسد الكاتب من خلال هذا كله الموقف التقدمي الإنساني من النازية القديمة، وكأنه يكشف من طرف مقابل حقيقة النازية الجديدة: الصهيونية، ويدين الامبريالية العالمية، وعلى رأسها الولايات المتحدة الأمريكية، عضد النازية الجديدة الأول. هكذا تبدو (احتفال ليلي..) دعوة رائعة إلى السلاح، ولكنه سلاح الطبقة العاملة:

(ص114: اميليا: لن يحمل المسدس السلام إلى أحد ـ كارل: ولكنه سوف يحمل إلينا السلام يا اميليا.. لقد جردناهم من السلاح.. هو الآن بين يدينا.)

* * *

جان الكسان : "الحدود والأسوار"

الثورة 22 / 5 / 1971 ـ دمشق.

ماذا بين العمل الصحافي والأدب؟

ألح هذا السؤال عليّ وأنا أطالع مجموعة جان الكسان القصصية (الحدود والأسوار). وفي الحق أنني كنت أواجه مثل هذا السؤال كلما طالعت أثراً أدبياً ما، قصة أو نقداً أو شعراً.. لأحد العاملين في ميدان الصحافة. وكان أخشى ما أخشاه أن تستعمل يد الأديب الصحافي، وهو يعطي أدباً، عين الوسائل التي يستعملها وهو يكتب للصحافة، حيث تقوم محاذير كثيرة: كالسرعة والجري خلف الطرافة والاكتفاء بما دون الحد الأدنى من الفن، تركيباً، وتلويناً.. إلخ. فأين هي مجموعة جان الجديدة من هذا كله؟

ضمت (الحدود والأسوار) تسع قصص قصيرة، لم تتجاوز مجتمعة خمساً وسبعين صفحة. وقد تنوعت موضوعاً، وتباينت فناً، حتى ليتعذر علينا أن نتلمس قاسماً لها. ولا يؤثر في هذا انتماء أغلب القصص للجو البدوي وبيئة الجزيرة شرقي القطر، حيث منشأ الكاتب.

في القصة الأولى، التي عنونت المجموعة باسمها، نقع على الفقر: علة العلل، وعلى السياسة: سوسة النصف الثاني من القرن العشرين. وثمة مقهى السلوان والجامعة، هذان المكانان اللذان احتلا في الآثار الحديثة لأدباء دمشق مكان الصدارة. والكاتب يشحن قصته بفيض من التضمينات المتراكبة التي تأخذ صورة المونولوج الداخلي المعقد. لكن ذلك لا يؤثر في نمائها المتدرج، حتى إذا وصلنا إلى نهاية القصة، جابهنا الاسترسال الذي يرد به الدكتور على تساؤل أم محمد عن الأخبار. إن هذا الرد الطويل على غناه، وكونه يجمع زبدة القصة الدسمة، إلا أنه يفعل في القارىء فعل طبق الحلاوة الكبير عندما يفرض التهامه عليك كاملاً. وهذه النهاية للقصة الأولى تظل جد مقبولة إذا ما قيست بالنهايات التي تطالعنا لأغلب القصص التالية (الجراد ـ الفلق ـ الوجه الآخر ـ أسماك النهر الكبير..)، فهي جميعاً تبدأ بدايات موفقة، وتأخذ تنمو على نحو معجب، ثم إذا بها تنفلش، فتارة يقطع عليك الكاتب استغراقك مع قصته ليخاطبك: هذه هي الخاتمة المتيسرة، وتارة يقول لك في النهاية: هذا هو مغزى ما كتبت، ومن الجلي أن القارىء المعاصر يرفض كلا العملين.

أما القصة التي استطاعت أن تنجو من هذا الخطر تماماً فهي قصة (المذنبات) التي تذكر بحواريات نجيب محفوظ في الآونة الأخيرة. لقد وفر الكاتب لقصته هذه رمزية شفافة، وحدّة نفسية حارة. ولا تقل عنها قصة

(غيوم من الشرق) التي قدمت بروعة نموذج الإنسان المجالد الصابر (أبو ابراهيم) وبثوب فني بسيط وبديع في آن. والحق أن البساطة التي تتجلى في (المذنبات) تطبع المجموعة كلها تقريباً. وأكاد أرى أن السبب في هذه يعود إلى عدم إجهاد الكاتب لنفسه في صنع القصة، أو إلى الاسترخاء في بنائها، أو ربما إلى امتدادات العمل الصحافي اللا شعورية في قلمه. ويبلغ ذلك ذروته الدنيا في آخر قصص المجموعة (صقر.. وغربان). فهذه القصة أقرب إلى الريبورتاج القصير الذي رصفت أخباره وأجزاؤه متجاورة على الرغم من مضمونها الوطني الذي يدغدغ أحاسيسنا.

لقد أشرت في مطلع الكلام إلى غلبة الجو البدوي على المجموعة، وأحب هنا أن أشير إلى تمكن الكاتب من هذا الجو، وبراعته في صياغة الحوار الذي يلائمه (انظر خاصة في قصة (الوجه الآخر) ص48 الحوار بين سليمان الشومري والأرملة حنيفة).

ولا يقتصر الأمر على ما يتصل بالبادية وأصولها، ففي القصص القليلة ذات الجو المديني نلاحظ أيضاً مثل هذا النجاح، وأكتفي هنا بالإشارة إلى الحوار الذي يجري بين الحاجب والموظف المسكين أبي محمود في قصة (الثلاثاء الجديد) (ص65).

تلك هي أهم العلامات التي تستوقف في (الحدود والأسوار). يضاف إليها رشاقة الكلمة عند الكاتب وخفة ظلها أحياناً كثيرة، وغلاظتها أو عدم استوائها أحياناً أخرى، وتعمّد الطرافة في الحادثة والحكاية، فهل توضحت الإجابات المرجوة الآن، على التساؤل المطروح في بداية هذا الكلام؟

* * *

مصطفى الحلاج والدراويش

البعث 22 / 1 / 1973 ـ دمشق

يميل مصطفى الحلاج إلى معالجة العام والأساسي، المصيري والعالمي، ذي العلاقة الوثيقة بكل ما هو محلي وآني، ضارباً بذلك عصفورين معاً بحجر واحد، دون أن ينزلق إلى أحد الخطرين اللذين هددا مسرحنا أخيراً تهديداً جدياً وهما الاتجاه إلى أرض مسرح الحكيم الذهني (بفكريته وعموميته) أو إلى أرض مسرح الشوك.

لقد احتفل الحلاج في مسرحيته "احتفال ليلي خاص لدريسدن" بفضح النازية، ووريثتها المعاصرة: الصهيونية وبرصد دور الطبقة العاملة في مواجهة تدمير المدينة الفنانة: دريسدن.

وفي مسرحيته الأخيرة "الدراويش يبحثون عن الحقيقة" يحتفل الكاتب بحتمية انتماء الإنسان الفقير، وبالحقيقة الثورية، وذلك من خلال سيرة أناس عاديين بسطاء، عرفوا عبر التاريخ باسم السوقة والعوام، فلنر كيف فعل ذلك؟

في المشهد الثالث ـ والأخير ـ يخاطب درويش القاضي الذي يحاكمه قائلاً: "تصور يا سيدي كيف جرى ما جرى.. انفجر كل شيء من قلب نقطة صغيرة علقنا فيها نحن الثلاثة.. هذان وأنا (يعني المحققين) هما كانا يريدان واحداً من الدراويش المتآمرين ذوي الخطر.. الدرويش اسمه كذا.. وأنا اسمي كذا.. واحد متآمر خطر، وآخر بريء ساذج.. نقطة الالتباس كانت في الاسم.. مجرد الاسم.. مجرد الاسم ثم توسعت.. وتوسعت..

وتوسعت حتى شملت الدنيا بكل ما فيها.. قلباني بقوة الإقناع التي يملكانها إلى النقيض.."

إن درويش يلخص بهذا الخطاب قوام المسرحية كاملاً: الشرطة تطلب مناضلاً فقيراً يدعى درويش، فتعتقل بدلاً منه درويشاً آخر ليس بينهما من شبه غير الاسم. إلا أن درويش المعتقل، يتحول عبر زجه في المعمعة على يد الطغاة إلى درويش المناضل المطلوب. هكذا يتحول الإنسان الفقير العادي الذي لا شأن له بالسياسة إلى ثوري مناضل، تحت تأثير الظروف الموضوعية، فتتغير تبعاً لذلك الحقيقة التافهة التي كانت تمتلك حياته في الماضي إلى حقيقة ثورية نضالية.

كيف تم هذا الشكل الجديد؟ وكيف تبدلت الحقيقة من حال إلى حال؟ قبل أن نجيب لا بد من تقليب كلمة درويش على مختلف وجوهها ومعانيها، لأن الكاتب يستغلها بكثير من التورية والرمزية الشفافة، وبإلحاح كبير أيضاً.

لقد كانت كلمة درويش - ولا تزال في بعض البيئات العربية - تحمل بعداً دينياً صوفياً، وكانت تطلق على فئة من فقراء الناس يسعون للاستغناء عن مستلزمات العيش، والتفرغ للعبادة والسياحة في سبيل نشدان المعرفة والتواصل الإلهي، وتلك كانت الحقيقة التي يتغنون بها في أناشيدهم وقصائدهم.

إلا أن هذه الكلمة أخذت تشير إلى أبعاد جديدة في المرحلة التاريخية المعاصرة يمكن أن نجملها بالفقر، أو البؤس، والسعي الجاد، والهادىء، والمسالم لتحصيل الرزق.

كما إن بعض البيئات عرفت لكلمة درويش معنى محدودية العقل والإدراك ووفرة البلاهة وقلة الفطنة. والحقيقة التي يتطلع إليها الدرويش بهذا المعنى هي المسالمة والحيادية والغيبية.

لكن الحلاج استعمل الكلمة بمدلولها الأخير. ولكي نكون دقيقين فلا بد من الإشارة إلى أن هذا الاستعمال كان في المرحلة الأولى من حياة الشخصية المحورية للمسرحية، في ماضيها المرفوض.

لقد كان درويش في ذلك الماضي إنساناً مسكيناً لا تصله بالعالم من حوله أدنى صلة. يحيا - مثله مثل كثيرين جداً في وطننا وفي كل البلدان المتخلفة خاصة - في دائرة العمل والبيت، اللقمة والمرأة والأولاد والمقهى والأزقة. إنها دائرة الحيادية المريحة البعيدة عن أي تساؤل جدي حول حقيقة هذا الوضع: في مصلحة من؟ ومن الذي يسعى لترسيخه؟ إلى متى يمكن أن يستمر ذلك؟

إلا أن الظروف الموضوعية، ظروف السلب والاضطهاد، تدفع بالكل إلى لجة المعركة. لا مناص . وهذه الظروف تمثل في المسرحية بشخص المحققين والرجل الثالث: أداة التعذيب. لم يكن - في المسرحية - ثمة جسر بين الدرويشين، بين الماضي والحاضر، بين السلب والإيجاب، بين التفرج والفعل وأخيراً بين المحايدة والانحياز. "لم نكن نتشابه في شيء.. كنا نقيضين" فهل يؤدي هذا الوضع إلى استحالة الانتقال، أو إلى كون الحل معجزة؟ أم إنه يؤدي إلى ضرورة - وإمكانية - الانطلاق من نقطة البداية، من أشد الأحوال سوءاً؟

في المسرحية - وفي المنطق العلمي الثوري - الاحتمال الثاني هو الذي يجب أن يكون. فالثورات التي تنطلق من منتصف الدرب، أو تبدأ من فوق، تظل مهددة بالخسران إن لم تمتد الجسور المطلوبة بينها وبين القاعدة الأساسية: الدراويش الفقراء. إن بوادر تحول درويش تبدأ منذ أن أخذ يتساءل: أيصر على تكوينه الأول، أم يستجيب إلى ما يريده المحققون: أن يكون درويشاً الآخر؟ وإن لم يستجب أفلن يعيدوه إلى المستودع وما أدراك؟ إنه يستسلم تارة، ينسلخ تارة، ولكنه لا يلبث أن ينكر من جديد، ويقوم بين عقله وقلبه حوار: العقل يدفع إلى الأمام، إلى التغيير، والقلب يؤثر الماضي.

ومن بوادر تحول درويش أيضاً أنه أخذ يفكر بالعالم، خارج حدود شرنقته الأولى. بدأ يهتم بالتآمر عليه، ومن خلال ذلك يكتشف حتمية الانتماء إلى العالم. وهنا يجدر التنبه إلى اختلاط ما هو ثوري بما ليس كذلك. إن هذه الحتمية تتخذ طابعاً دينياً جبرياً. في الدين يأتي الجبر من السماء، وهنا جاء من العالم، وفي هذا ما يدين أول أساس إيجابي من أسس مسرحية الحلاج الذي نسأله: هل يكفي أن يعي درويش أم إنه من المهم أيضاً أن نتبصر الكيفية التي يتم بها الوعي؟

إن مرحلة التحول هذه تستغرق الشطر الأكبر من المسرحية، وخاصة في المشهد الثاني حيث تطلع على درويش زوجه الأولى "زينة" مغرية بالعودة والنكوص، فتتصدى لها وله: صبيحة، زوجة درويش الآخر، مغرية ببتر أسباب الماضي وغذّ السير إلى الأمام. ويبدو درويش في كثير من الأحيان كقطعة قماش توشك أن تتمزق بين المرأتين ـ الرمزين. فزينة تمثل العادة، الاستقرار المألوف، الطمأنينة، أما صبيحة فهي "زوج المفقودين والمشوهين والتعساء والمظلومين.. روح العالم الموصوم وصوته وسخطه". ومن الملاحظ أن الكاتب حريص على أن يذكر القارىء باستمرار برمزية شخوصه من جهة، كما هو حريص على شرح الرموز من جهة ثانية، وفي هذا ما يبهت حيوية المسرحية وقدرتها على النفاذ.

إن ما يستوقف في معركة زينة وصبيحة على درويش هو تلك الإضافة المأساوية إلى جبرية الانتماء التي رأينا قبل قليل، وذلك من خلال ترداد صبيحة "الطريق دائري.. والأرض مقفلة"، وتصوير الأمر على أنه تضحية غالية وبطولية ولكن لا مفر منها.

ومن ذلك أيضاً: أن صبيحة حين تلح على ذكر ضرورات استمرار درويش في دربه الجديدة، إنما تذكر من الأسباب ما لا ينسجم مع طبيعة درويش وتكوينه، فهي تقول له مثلاً: "والغير يا درويش.. ماذا ستفعل بهم.. أتتركهم موجعي القلب؟ أتترك العالم وقد غص حلقه بالبكاء؟" إن هذا كله، على الرغم من معقوليته وإنسانيته يكون أكثر إقناعاً وتأثيراً حين يصدر عن مثقف واع، أما درويش فلا ريب أنه سيبحث ـ لربط نفسه بالعالم ـ عن أسباب تتعلق بمصلحته المباشرة والقريبة. إن مثل هذا البحث هو الذي يستثيره أكثر.

ومن الملفت أخيراً أن درويش يظل منهكاً، تعباً، لا يسأم من ترداد هذه النغمة: "ليبحث الغير عن ضالته.. كفاني ما لقيت من الغير.. أنا عائد لنفسي.." وقد يبدو هذا معقولاً ومقبولاً في بداية التمرس، إلا أنه حين يستمر حتى بعد التحول ـ بثوب آخر طبعاً ـ وأثناء المحاكمة، فإنه بذلك يضع إشارة استفهام كبيرة حول جدية درويش الجديد، حول جدية الحقيقة الثورية المنشودة في المسرحية.

على الدوام: لا قيمة لشيء في نظر درويش، عذابه، العالم، الماضي، المستقبل. وصبيحة حبل النجاة، تصعد به وتشده. على يديها تكتمل السلسلة: المعاناة فالرؤيا، والرؤيا هي السلاح، وهنا يكاد ينقلب الموقف إلى رومانسية أو مثالية، لا تنفع درويش ولا قضيته بشيء، تماماً مثلما انقلب قلبه إلى نحاس، وعيناه إلى فولاذ في تشكله الثوري الجديد، فما أعظم هذا الإنسان الجديد الذي يفقد صورته الإنسانية إذ يفقد ماضيه!

من المحزن أن تقع المسرحية بمثل هذه الخسارات المتعددة: من الجبرية في الانتماء، إلى المأساوية التي تذكر بتراجيديا الإغريق، إلى جفاف قلب وعين الإنسان الجديد الثوري، إلى اعتبار القاضي في مشهد المحاكمة الأخير جزءاً خارجاً عن تشكيلة الطغيان، وهذا اعتبار مدان ومرفوض، فالقانون، حين لا يكون قانون السلطة الثورية لن يقف إلى جانب الثوار، ولن يقف ضد أصحابه الأصليين.

إن العالم يظل في المسرحية عالماً شريراً، ملاحقاً، ممتهناً، قاعداً على قشة، أذنب في حق درويش ولكن درويش مع ذلك سيسعى إلى تحريره، وهو لا يستقر على قرار. لا أعني في مرحلة التذبذب والتأرجح والتحول، بل بعد حسم الموقف لصالح الجديد. هكذا يظل درويش حتى النهاية يقدم نفسه كضحية بريئة، وكمنقذ، كمسيح، لا يتسلح بغير سلاح الرؤيا الذي نراه لا يكفيه على الرغم من أهميته.

لقد حاول الكاتب في سطوره الأخيرة أن يمحو الآثار السلبية لهذه المقدمات كلها، إلا أنه أخفق إذ بدا تفاؤله في نهاية المسرحية غير مبرر ولا منطقي، وهكذا لم يستطع هتاف درويش الأخير "لن يذهب قتلي عبثاً" أن يقنعنا.

لقد جهدت المسرحية كما هو باد لتقديم حقيقة ثورية، إلا أنها لم تفلح. ولعل فلاحها في تقديم عمل مسرحي يحتفل بالتكنيك الحديث جاء أكبر. فالكاتب كان حريصاً في كل مناسبة على تقديم استشاراته بخصوص الأوضاع والأجواء داخل قوسين، وهذا الأمر هو اتجاه جديد أخذ يتنامى في تقييد حرية المخرج، أو في تيسير الأمر عليه كما يذهب تفسير آخر.

وقد حرص الكاتب أيضاً على استعمال الأضواء والإنارة، والأقنعة البريختية (قناع درويش، قناع القاضي). وهذا كله يسر له كما أشرت نجاحاً فنياً لست أدري كيف آل أخيراً حين تنفيذ النص، إذ أنه لم يتح لي لأسباب قاهرة مشاهدة عرض المسرحية الحي. إلا أن ما يهمني الآن ـ كدارس للنص ـ أن أشير إلى أن حقيقة هذه المسرحية جاءت مشوشة، مختلطة بقدرية سوداء وتشاؤمية مفرطة، لم يطلها طلاء التفاؤل الباهت المفضوح.

* * *

نصر الدين البحرة ينشد للمروّض الهرم

الثورة 24 / 3 / 1973 ـ دمشق.

يمتزج العنصر الذاتي بالعنصر الغيري في قصص مجموعة نصر الدين البحرة "أنشودة المروض الهرم" على نحو بارز، حتى ليغدو السمة الأولى لها.

فمن جهة أولى نرى اعتماد أغلب القصص على التجربة الذاتية، وذكريات الكاتب التي يحملها من ماض طويل غني، فتكاد تبدو بعض القصص نوعاً من التسجيل القصصي لخواطر عزيزة بعضها يعينه عنصر الإثارة وبعضها يفتقد أية قدرة على استحواذ الاهتمام. ومن جهة ثانية، نلمس اتصالاً حميماً بالواقع، أو فضحاً، أو تعبيراً بلغة بسيطة وموائمة.

في أولى قصص المجموعة، والتي تحمل نفس العنوان يستذكر المرء "ادريس" في قصته "الأبتر" لممدوح عدوان. فإدريس مثله مثل الشيخ حمد عند نصر الدين البحرة، هو نموذج الجيل القديم الذي يتصدى للأذى الواقع، بينما يعجز الجيل الشاب الجديد عن أدنى فعل. إن ذئباً يهاجم القطيع، ويعجز الرعاة والشباب، فتثور النخوة القديمة بالشيخ حمد، وتتجمع القرية لتشهد تجدد بطولة فتاها الأول، وتعبر بالذاكرة مباريات "الجريد" التي انقطعت سيرتها منذ زمن، والتي كان الشيخ حمد فارسها المبرز.

يلون الكاتب هذه القصة بالمونولوج محافظاً في الوقت نفسه على مكانة السرد الأثيرة لديه كما تعكس

القصص الأخرى. إلا أن العبارة تختل في بعض المواقع كقوله يصف حال الشباب "كانوا يسيرون منكسي الرؤوس وقد أغرقتهم كآبة مريرة، حتى كايد الذي يتندر أهل الضيعة بولعه في الثرثرة والغناء حتى قيل إنه يغني وهو يأكل، فقد كان ساكناً.."

وتقترب من هذه القصة في جوها العام قصص "قوس قزح، الصمت، الشهاب، الصقيع" وإن كان المنحى الخاص بكل منها متمايزاً عما سواه.

ففي "قوس قزح" تسجيل لخواطر أثارها الخامس من حزيران. خواطر تظل تفتقر إلى النفس القصص المتناثر في أنحائها. وتعج هذه القصة بالشخصيات التي تجسدها على كثرتها أضخم الروايات، ويفضح الكاتب الجبن العربي الذي أدى إلى الهزيمة، كما يسخر من تشدق القيادات العربية زمن الحرب. إن هذه القصة لا تضيف أي طعم جديد أو خاص لما كتب عن الخامس من حزيران. ولعل نشرها ـ كأثر أدبي ـ جاء متأخراً، إلا أن صلتها الشخصية بالكاتب ـ كإنسان عربي منكوب ـ تظل مبرراً لها.

وفي قصة "الصمت" تُلقى أضواء باهتة على الأساليب الإرهابية التي تعرفها السجون السياسية. وتأتي هذه الأضواء من خلال لقاء للبطل ـ المتكلم ـ بصديق عائد، لقاء لم يكن مرغوباً لأنه لا يريد أن يعود إلى ما يذكره بقريب أو بعيد بالأيام العلقمية التي قضاها في السجن.

إن عناصر هذه القصة تتضافر على نحو بارع، وتجعل القارىء ينساب معها دون أن يستوقفه عن الاستغراق أي سؤال، وهو أمر لا يتوفر دائماً لقصص المجموعة. ففي قصة "الشهاب" مثلاً لا نرى غير تسجيل قصصي لبعض ذكريات خدمة العلم، حيث ضرب المساعد محمد مثلاً في القيادة والبطولة، وفي المهارة العملية، حين أنقذ الجميع من ضربة جميل الجبان للرمانة اليدوية ضربة خاطئة ابتعدت عن حقل الرمي إلى حلقة رفاقه.

أما في قصة "الصقيع" فنحن نقف إزاء قدرة قصصية معجبة على استجلاء نفوس الشخصية واكتناه دخائلها، وتقمصها بالتالي. إن المرأة الفقيرة ـ القصة مكتوبة بضمير المتكلم الذي يؤثره الكاتب على الدوام وهو هنا أنثوي ـ لا تجد بين يديها ما تقاوم به جحافل البرد القاتل. زوجها الغائب، المدفأة، الفلوس، بكاء طفلتيها: كل ذلك يهدم جدران نفسها جداراً إثر جدار، حتى يستل الصقيع أخيراً روحها من بين جنبيها.

إن هذه القصص، تظل على الرغم من الجذور الذاتية في التجربة وربما بفضل هذه الجذور، ذات بعد موضوعي كبير، وهو أمر يوفر لها فرصة النضج الفني أكثر. أما بقية قصص المجموعة، فالأمر فيها يختلف عن ذلك اختلافاً شديداً.

فـ "ظلال موحشة" مثلاً ليست غير ذكريات الكاتب عن حمّام بيتهم الفقير، واصطحاب أمه له إلى حمّام النسوان. هذه الذكريات التي تنثال داخل حمّام أثري في السوق، تكملها من بعد ذكريات المكيس أبي خالد الذي يعشق الشام، إلا أن السعي خلف اللقمة غربه عنها إلى حيث حمص وحماه حيث تقضي الحمامات العامة التقليدية نزعها الأخير. إنها ذكريات شاحبة، تجتمع إليها أخيراً ذكرى عامل متوفى من عمال الحمّام هو أبو ياسين الذي خلف ابنه الطفل ياسين وريثاً لعمله في الحمام.

والقصة الأخرى "شرخ على الهامش" هي ذكريات للحظات تغرب وتوحش عرفها الكاتب في إحدى مراحل الحياة، وبرىء منها، ولعله لذلك اختار هذا العنوان الدال. يخاطب بطل القصة القطة ياسمين: "لا أحد غيرك أيتها الملعونة.. الساعات الفارغة أقضيها كئيباً متوحداً" إنه وحيد، ويائس: "إلى أين ياسمين.. إلى أين.. لن

تلقي في الخارج سوى المطر والليل. (ص56) كذلك يخاطب قطته وهي تهم بالخروج.

في بداية هذه القصة نراه عائداً إلى البيت إثر تسكع ملول. وهو منذ دخوله يجتر صور ضيقه واغترابه، ويداعب ياسمين التي تنتظر ما اصطحبه لها معه. إنه يسعى لتخفيف ما به، إلا أنه لا يفلح، فيكاد الأمر يصل به إلى الانتحار، لولا أن انتهى بحنين جارف إلى إنسان مؤنس، وببكاء يفجره هذا الحنين.

وفي "العنقاء" نتعرف إليه طالباً ريفياً قدم إلى دمشق بسبب امتحان الجامعة السنوي، وهو قد قضى اثنتين وعشرين سنة من عمره حتى الآن دون أن يعرف امرأة، يستيقظ حسه الغافي فجأة على قروية.

وهكذا تكتمل صيغة هذا النشيد للمروّض الهرم بعنصريه الذاتي والغيري، وبتعرجاته وبساطته وبراعته.

* * *

فواز الساجر : حليب الضيوف

جيل الثورة 15 / 5 / 1973 ـ دمشق.

بدأ التواصل بين الحركة المسرحية في المغرب وبيننا في هذا القطر منذ سنوات . وقد تركز الاهتمام في البداية على الدراسات إلى أن توفرت النصوص والعروض. لكننا منذ المهرجان الأول للفنون المسرحية الذي صار إحدى تقاليد دمشق الفنية المرموقة، صرنا نلتقي بالمسرح المغربي وجهاً لوجه، ونتفاعل معه بهذا المقدار أو ذاك، كنص، وكإخراج أو تمثيل أو تجهيز. وكان عرض مسرحية "السعد" للطيب العلج فاتحة خير، ثم جاءت "مقامات بديع الزمان الهمذاني" للطيب الصديقي في الموسم الماضي، فزادت الخطوة تأكيداً. واليوم تشهد حلب في عرض مسرح الشعب الأخير "حليب الضيوف" شكلاً جديداً من أشكال اللقاء المسرحي المغربي السوري. فالنص للكاتب المغربي أحمد الطيب العلج، والإخراج للمخرج السوري فواز الساجر، وبقية العناصر كادر مسرح الشعب بحلب.

وللطيب العلج كما هو معروف في تاريخ المسرح المغربي بعد الاستقلال اليد الطولى في تأسيس وتطوير فن المسرح، مثله في ذلك مثل الطيب الصديقي. لقد قام الرجلان إلى جانب محمد عفيفي ومحمد البصري بتأسيس المسرح العمالي والمسرح البلدي، كما انفرد العلج بتأسيس فرقة المعمورة. ومن أهم أعماله بالإضافة إلى السعد، وحليب الضيوف، مسرحيتا البلغة المسحورة، وضعيف الشاشية، وله جملة من الاقتباسات الفرنسية في رأسها "ولي الله" المأخوذة من تارتوف موليير.

ومخرج حليب الضيوف شاب من خريجي معهد الفنون المسرحية بموسكو، قدم ثلاثة أعمال أثناء دراسته، وجاءت هذه المسرحية فاتحة ما بعد الدراسة. وقد عبر عن همه الأساسي فيها باستعارته عبارة تشيكوف المسجلة على ظهر إعلان المسرحية، والتي يرددها تسجيل صوتي أثناء أداء المسرحية، ومنها. "كل ما كنت أبتغي هو أن يدرك الناس هذا، لأنهم إن فعلوا، فهم على وجه اليقين سيخلقون لأنفسهم حياة أخرى أفضل.." فإلى أين استطاعت المسرحية تجسيد هذه الصبوة الكبيرة الخطيرة!

لقد عمد المخرج منذ اللحظة الأولى إلى صدم المشاهدين صدمة كهربائية مزعجة، لم تلبث أن راحت تتكرر طوال العمل، انطلاقاً من أن مزيداً من إزعاج المشاهد، ومزيداً من العنف في التعرية والكشف والتقريع يكون

أكثر جدوى. فالممثلون يحتشدون جميعاً في البداية، وينطلقون مقهقهين ساخرين من الجمهور. لكن المؤسف أن الجمهور ينخدع بالسخرية، ويحسبها تحية الافتتاحية، فيصفق، وذلك شأنه في طول الحياة وعرضها، في المسرح الحقيقي خارج صالة العرض: أن نصفق للساخرين منا ونحن موهومون.

هذه الافتتاحية الخاصة تخالف النهج المألوف، ليس فقط في استمرار الصدم الكهربائي والشحن والإغاظة، بل بالانصراف. فالممثلون يغادرون الخشبة والمتفرج لا يزال ينتظر، إذ ليس ثمة ما يوحي بالنهاية. وهكذا تمتد فترة الخروج ويتلكأ الناس لكنهم يرضخون أخيراً للأمر الواقع، وينهضون متذمرين. وفواز الساجر يؤكد: هذا ما أريد، ألا تخرجوا مرتاحين مطمئنين إلى أنكم أديتم آخر واجباتكم بالتصفيق والابتسام. والحق أن (الشعرة) بين أن يُفرِّغَ المسرح وأن يُشحِنَ دقيقة جداً. وقد كان سعدالله ونوس أول من تصدى بجدية لهذه القضية الخطيرة بعد هزيمة حزيران. ثم جاء فواز الساجر فاستطاع أن يكون أميناً لها إلى حد كبير، كما أنه وظف جميع الأدوات التكنيكية الأخرى في هذا الاتجاه. من هنا كان الجو الكابي الذي يملأ به الديكور العين والقلب. ومن هنا كان الاعتماد على المؤثرات الصوتية قليلاً. ولقد جاء ذلك - من ناحية أخرى - بالإضافة إلى المؤثرات الضوئية العادية - تصرفاً حكيماً من قبل المخرج بالإمكانيات المحدودة في مسرح الشعب بحلب، وهي مسألة قديمة جديدة ذات شجون لا ينبغي إثارتها هنا، فهي لا تحتاج إلى الترجيع، ولكنها تحتاج الإجراءات الجذرية المخلصة.

بين مسرحية "حليب الضيوف" ومسرحية "في انتظار غودوت" لصموئيل بيكيت أكثر من وشيجة. فالجماعة تقضي في المسرحية الأولى الوقت كله منتظرة حليب الأجواد، ولكنها لا تنتهي إلا إلى الخيبة. ويبدو الحليب رمزاً متعدد الأبعاد، هو في أقربها: الطعام، وفي أفضلها: وعود الحاكمين، وتبشيرات الطبقات المستغلة التي تخدر وتلجم أي تحرك جماهيري. أما الجماعة فتبدو منذ البداية قاصرة، غارقة في سلبية مطلقة، فهي تهتف: "إننا هياكل لها اصوات خافتة مبحوحة... زهدنا في الحرث والمحراث وفي الفؤوس والمعاول، وقعدنا ننتظر إحسان المحسنين وعون المعينين.. الأيام تمضي، لا نعمل شيئاً سوى الانتظار..". إنه صوت الندب الذي فجرته الهزيمة منذ قصيدة نزار قباني: هوامش على دفتر النكسة، وقد ترجعت أصداؤه في الشعر والقصة والمسرحية طويلاً. إن هذا الصوت لم يعد يدب كالسحر في الناس كما كان الأمر في الفترة القصيرة التي تلت الهزيمة، والسبب يكمن - إن ذهبنا مع الصوت إلى مداه - في تأصل بلادة الحس وتعوّد المهانة. أما إن استعدنا المقدرة على الرؤية التاريخية العلمية للواقع والمعطيات، فإن السبب يكمن في عدم ملاءمة الندب لما بعد الشهور الأولى للكارثة. فما يلحق من الدرب الشاقة يستدعي بالإضافة إلى نكأ الجرح أشياء أخرى.

الجماعة في حليب الضيوف تعي واقعها واستسلامها، وترفض الحركة رفضاً واعياً، فيونس مثلاً - وقد أدى دوره نذير دقاق - يرد على دعوة الخارج الوحيد عليهم وهو بائع القفف عمرو: "الشغل ليس من اختصاصي" اختصاصه اعتراض شامة زوجة عمرو والتغزل بها فالشهوانية ملكت عليه حياته. أما البوهالي وحمزة فهما يلعبان باستمرار الدامة في زاوية المسرح. ولئن كنا نلحظ تصعيداً في شخصية البوهالي، وذلك حين يتصدى للفقيه الذي يستأثر بالطعام لنفسه، فإن هذا التصعيد لا يلبث أن يحبط، ويغدو البوهالي الذي كان يقرن إرادة التفكير بإرادة الله مهزوماً لا يطمع إلا في السلامة، بعد أن يجلد بالفلقة على يد "نجمة" حماة الفقيه التي أدت دورها سعدية غريب فأجادت على نحو مناقض كلية للدور الفاشل الذي لعبته في عرض مسرح الشعب الأول لهذا

العام: "كيف تصعد دون أن تقع". وربما كان في ذلك إشارة هامة إلى الدور الخطير الذي يلعبه المخرج في معرفة بواطن المقدرة في الممثلين، فيحركها ويوجهها ويفيد منها أقصى وأجود إفادة.

لقد انتهى إلى نهاية البوهالي نفسها عمرو الوحيد في يقظته وحذره واشتغاله، فخسر لحيته وامرأته شامة التي أدت دورها فاتن شاهين. وحين جرب عمرو أن يتصدى مع أيوب إلى الأجواد الذين جاءوا أخيراً بالخيبة لا بالحليب، يُطردان معاً شر طردة. وأبو زيد الذي يظهر في البداية كبذرة خير، قد ملّ الانتظار. فهو يحاور صديقة قارة القانع المستكين، ودعوته إلى التفكير تقوده للاستجابة إلى "البشير" الذي يمثل وسيط المستغلين. وينخرط أبو زيد في لعبة الاستغلال والكسب المادي التي يمارس أحد أدوارها المرموقة البشير، وينقلب هتاف الفقير السابق: أريد أن أشتغل، إلى هتاف الحاج أبي زيد: المهم أن أمسك العشر دراهم وأشعر أنها ملكي. هكذا انتهت كافة المقدمات الإيجابية التي جسدها، سواء في تصديه للفقيه وتأكيده "الخبز قبل المسجد"، أو في سخريته من اللحى: لحية الفقيه، ولحية الدرويش. لقد استطاعت الطبقات العليا والأنظمة الحاكمة إذن إجداب البذرة التي برقت في أبي زيد وحولتها لصالحها، كما استطاعت في النهاية قتل تمرد عمرو وأيوب. فالكاتب، والمخرج الذي عدل النص تعديلاً طفيفاً، يقرران معاً الخسارة المطلقة في وضع الجماعة، وفي محاولات الخروج، وهو أمر يجعل المرء يتساءل: إلى أين إذن؟ وهو تساؤل لا يطالب بالتفاؤل الرخيص والدغدغة الخداعة بمستقبل وضاء، لكنه تساؤل يتعرض لرؤية المؤلف والمخرج للمرحلة التاريخية كواقع، وكماضٍ، وكمعطيات وكمستقبل.

إن السلبية الجماعية تبدو كأنها قدر مقدور، بمعزل عن الأوضاع التاريخية الشائكة، وهو ما قد يستمر على الرغم من الإمكانيات المتبدية بفهم الجماعة وتحركاتها، فهي تدرك دور الفقيه كظل للأجواد، وتختطف طعامه، وتحاول قتله للتكسب بضريحه. لِمَ يتم ذلك؟ ثمة إشارة عابرة لا قيمة لها تأتي على لساني أيوب الذي يشخّص العلة بانتفاء النظام، وأبي زيد الذي يشخصها بعدم القيام بفعل البتة. سوى ذلك لا شيء غير السواد المطلق في الجماعة. وممن يستوقفنا أيضاً الدرويش الذي أدى دوره بشار القاضي. إنه يساهم في فضح رجل الدين ويردد في البداية مشخصاً المرحلة: "اهتف يا بني آدم في هذه الأرض يحيا يسقط.. ردد الشعارات مع الملوحين واهتف. الأيام تمضي مسرعة والعقل في زحمتها ضائع قد شل وأتلف، والدين على يد أهل الزمان قد حرف". هذا الدرويش متمسك بلحيته، ولكنه يعارض أبا زيد الساخر ويقول إن اللحية التي يهدى لها أولى بالبتر. وهو يرفض كالآخرين "لعبة" الشغل، ودعوة البشير، وقد ألف كل الألقاب الدنيئة التي يُنادى بها، ولم يعد يتضايق من شيء.. كما إنه يسهم في فضح جماعته فيخاطب البشير: "يرغبون في الحصول على كل شيء إذا كان بلا ثمن"، ويتصدى من بعد للفقيه حين يكشف تآمره مع نجته ضد الجماعة، ويوشك أن يخنقه بالحبل الذي يخبئه طوال الوقت في خرجه، قاصداً تحويله إلى مزار يتكسب منه، كما يخاطب المعاشة الذي أدى دوره بإجادة علي مدراتي: "حذار.. يستطيع أن يحول جبننا إلى شجاعة ونفترسك".

ونأتي أخيراً إلى من يمثل ضمير الجماعة وهو - الدومة - القابع في صدر المسرح كصورة كاريكاتيرية للبلادة والعجز، مردداً بين الحين والآخر "تحركوا ترزقوا.. أوه..الحرارة والحركة هي التهلكة". وقد أدى دوره عبد الرحمن حمود بطل مسرحية "كيف تصعد دون أن تقع". وعلى الرغم من أن الدورين متناقضان كلية فقد جاء صوت الممثل متشابهاً، أو هكذا خيل لأذن حفظت غيباً كبقية الناس أصوات ممثلينا في دمشق وحلب، فوقعت

في ورطة، لا مخرج منها إلا على يد الممثلين أنفسهم. إن الدومة يجسد الطموح القاصر والعاجز في الأمة، سواء بتلك اللازمة، أو بمسلسل أحلامه، أو بإنهائه للمسرحية حيث يقف هاتفاً، يا قوتنا المبعثرة بقدرة قادر.. يا رفاق دربنا المعتم الطويل.. لم يبق من مسلسل أحلامنا إلا الذل والقهر والألم والبغي.

خارج الجماعة نلتقي بالحكيم والراوي، وقد كان باستطاعة المؤلف والمخرج من بعد أن يستغنيا عن هاتين الشخصيتين دون أن تخسر المسرحية شيئاً. فمواعظ الأول وسرديات الثاني وشروحاته قدمتا بشكل أو بآخر من خلال العرض عامة، وعلى لساني الدرويش والمعاشة خاصة، ومن الطريف أنهما ساهما في لعبة اليأس أيضاً على الرغم من أنهما ليسا في صف الجماعة، فقد انسحبا قبيل النهاية معلنين الإفلاس.

في هذا الطرف من حلبة الصراع نلتقي أيضاً بالفقيه الذي يعلم الجماعة القراءة والكتابة، ويكتب التمائم ويستنجب العواقر. إنه مفضوح بكل أساليبه الملتوية، وهو يدعو الجماعة دائماً لانتظار الحليب، فيؤدي بذلك دوره في تخدير أعصاب الناس وإلهائهم، واستمرار الأوضاع المتردية التي هم فيها. إنه يتصدى لمحاربة عمرو، ويسعى لإدخاله في الحظيرة نزولاً عند رغبة حماته نجتة. وفي النهاية حين يعلن عن قدوم الحليب بلا زبدة ولا جبن، يبرر الفتات الذي تجود به الطبقات العليا بين الفينة والفينة لإسكات الأفواه الفاغرة. إن الفقيه مثله مثل البشير الذي يبقى ظلاً من ظلال الأجواد على الرغم من عبارات التحريض التي تنساق أحياناً على لسانه، فالذين يصعدون وينسلخون عن منبتهم يكونون غالباً أصحاب ألسنة ذربة، وتلك هي خديعة مخاطبة البشير للجماعة "أليس مخجلاً وأنتم رجال بهذه الهياكل الضخمة والعضلات القوية أن تنتظروا أناساً آخرين يتصدقون عليكم بفضلاتكم؟ وفي وسعكم كسب القوت الكريم؟". إن البشير يريد استثمار قوة الجماعة لصالحه، فلذا ينفرهم من الأجواد الذين يصلون في خاتمة المسرحية، ويتركوننا نستقرىء في حوارهم مع بعض أثناء مخاطبتهم الجماعة كيف يقتلون الوقت ولا يوفرون حيلة للإيهام والخداع والمماطلة، ولا يتفقون إلا على هذا الأمر، فكأن المسرحية، تفضح بذلك من وجه آخر، غير وجه الجماعة، أساليب الأنظمة في معالجة قضايا الجماهير.

ولقد كنا نأمل ألا يقتصر إعداد المخرج للنص على تحويل بعض الكلمات المغربية إلى العامية المحلية، أو على تخفيف لهجة التعرض للفقيه، فلقد استمرت بعد الإعداد النظرة الرجعية للشخصية النسوية، وإن يكن ذلك قد تم تحت شعار خداع. إن شامة ونجتة والمرسولة قد تفوقن على كافة الرجال. فالأخيرة مثلاً تتحدى الجماعة وهي تنقل وصية الأجواد بالصبر والانتظار، وترد على غزل يونس "أوباش خانعون.. خائفون وجلون أذلاء مهزومون.. من كان منكم رجلاً شجاعاً فليتحداني" والغرض من ذلك هو التأكيد بصورة مبالغة على عجز الرجال.

إن حليب الضيوف صرخة ملتاعة من صرخات الهزيمة، تطمح إلى خلع الصدور الصدئة فلعلها تشرع للريح والفاعلية، ولكن المسافة بين الصرخة والآذان امتدت طوال السنوات الفائتة على الهزيمة. وكما ذكرت قبل قليل: إما لأن الحس تبلد، وإما لأن مقتضيات الحركة اليوم تتجاوز ـ ولو إلى حد ـ تعذيب الذات وهذا هو وحده الاحتمال الذي يجب أن نراهن عليه.

* * *

وليد إخلاصي في المخبر القصصي

البعث 28 / 5 / 1973 ـ دمشق.

يؤكد وليد إخلاصي باستمرار أن مجموعته القصصية الأخيرة (الدهشة في العيون القاسية) شبه مُقاطَعة من قبل النقاد والمراجعين في هذا القطر. والحق أني رأيت هذا الموقف غير مبرر بعد أن اطلعت على مقدمة خلدون الشمعة للمجموعة. فلقد غاص خلدون في أبعاد القصص حتى المدى، وسواء أوافقناه على ما أتى به أم عارضناه، فلا بد من الاعتراف بغوصه وجهده. إن هذا الأمر جعلني أهتم بالمقدمة قدر اهتمامي بالقصص نفسها، وأوزع ما كتبت عليهما بالتساوي تقريباً.

لقد اختار خلدون لمقدمته عنواناً طريفاً ـ على كثرة ما زخرت به الدراسات الأدبية مؤخراً من مصطلحات ـ والعنوان اسم لمرض نفسي يتجلى في الخوف من الأماكن المغلقة، إنه الكلوستروفوبيا، وقد قسم الكاتب المقدمة إلى قسمين، غلب الطابع النظري على أولها، بينما عكف القسم الأخير على قصص وليد المعنية.

في القسم الأول أوضح خلدون أنه سيُعنى بتلمس أبعاد مغامرة الكتاب التجريبيين عامة ـ وإخلاصي خاصة ـ في البحث عن العقل في الجنون. وسيُعنى بتلمس أبعاد معركة هذه الفئة من الأدباء مع اللغة، وهي جدار الكلوستروفوبيا الأدبية الخاصة بهم. ولكن الكاتب يحكم منذ البداية على هذه المعركة بالعقم فيقول: "تلوح أزمة الأديب العربي الطالع في مخبره التجريبي المعاصر مغامرة ضريرة للبحث عن العقل في الجنون. ص5" ثم يحاول تبرير هذا الحكم بكون أوصال العالم الذي يكتنف هؤلاء الأدباء مقطعة "رحم حضاري لعالم ماركسي الفكر أمريكي التقنية" ويرث متخلف ثقيل تغلغل في اللا شعور الجمعي للأمة عبر أربعة قرون ظلماء مما وفر الثبات والتمكن. (انظر ص12) والحق أن مثل هذا التشخيص للعلة وارد لدى وليد نفسه. ففي قصته "ذات يوم ذات صباح" يقول: "إنني أحمل على كتفي آثار الأشياء السيئة. الكذب جعل لساني متورماً فامتلأت عيناي بالصور الشاذة، وصبت في أذني سوائل رصاصية. ص138".

ومن أبرز مظاهر هذه العلة المرصودة على يد خلدون: الانفصام البادي بين السلوك والعقيدة، والذي ترك آثاراً مبرحة على اللغة، تحاول مجابهتها باستماتة قلة من الكتاب التجريبيين. يقول خلدون: "لقد كان زكريا تامر، ووليد إخلاصي، وحيدر حيدر، أبرز الأصوات التي استطاعت إدراك التحولات العميقة التي خلفها الانفصال بين السلوك والعقيدة على اللغة كأداة إيصال. ص9" ويردف قوله هذا بعبارة لعزرا باوند تجسد أحد محاذير معركة التجريبيين مع اللغة. لقد كتب باوند لهارييت مونرو عام 1915 "يجب ألا تكون ثمة كليشيهات وعبارات جاهزة. إن الخلاص الوحيد يكمن في الدقة التي هي نتيجة اهتمام مركز بما يكتبه المرء. وإن امتحان الكاتب ماثل في قدرته على تحقيق مثل هذا التركيز ص9". أجل، إن معركة التجريبيين مع اللغة ليست وحيدة الجانب. ليست جبهتها مع الأسلوب القديم وحسب. هناك "استهلاكات" لإنجازات لغوية حققت حتى اليوم، وهذا خطر جدي في وجه النزعة التحديثية.

ومن جهة أخرى، فإنني لا أذهب مذهب خلدون فيما قاله عن وليد وزكريا وحيدر.

لقد اتصفت تجربة زكريا ووليد بصورة عامة بالهوس في كسر أعمدة العالم المألوف، والصبوة العارمة إلى

خلق عالم جديد، دونما أدنى اهتمام بطريقة التبشير ومستقبلها. ولم تكن اللغة إلا جانباً وسط هذه المعمعة. أما حيدر فقد التفت إلى خلق علاقات تعبيرية بين الألفاظ، وعبر التراكيب، وكانت اللغة الجانب الأكبر من معركته، خاصة في كتاباته الأولى، كما إن الضبابية لم تغلق نشدانه للعالم الحر السعيد مثلما نرى لدى الكاتبين السابقين.

ينتقل خلدون بعد هذا القسم النظري - أو شبه النظري - ليستعرض من ثم ملامح تجربة وليد ملمحاً إلى بداية هذه التجربة في عطائه الأول (قصص 1963)، وهذا القسم سندعه الآن، على أن نحاول الإفادة منه، أو المقارنة به، أو التعليق عليه خلال معالجتنا لقصص وليد.

* * *

يتكون البديل المنشود لدى وليد من المفردات التالية: قراءة - موسيقى - امرأة جميلة - قطة - طفل.. أما نقيض هذا البديل فيقوم على: السلطة - السجن - الشرطي، ولكن كلاً من النقيضين، والصراع بينهما - من المفروض أن هذا الصراع محرك التاريخ ومعيار الدينامية - مغلّف بالضباب، حتى ليوشك المرء أن يقول بانقطاع ذلك كله لدى وليد عن الوضع الإنساني المعقول. كما أن المرء يجد نفسه مدفوعاً في مواضيع عديدة إلى الإحساس بالمبالغة، أو عدم مشاركة الكاتب قناعاته، أو الملل في حال الاقتناع.

ومن الممتع أن نصادف عديداً من المفردات الأساسية التي تشكل أحجار أساس في بناء كل من زكريا ووليد خاصة في مجموعتيّ "الرعد" للأول و"الدهشة" للثاني. ومن هذه المفردات: الشرطي - الطفل - قطع الرؤوس - الموسيقى... وهذه مسألة تستحق وقفة متأنية في غير هذا المكان.

إن قارىء قصص وليد يقع بسهولة على عناصر تجربته فيها - لا أقول تجاربه - وهي عناصر متحدة الأصول: السلطة الفاسدة - القمع الوحشي - الحرية المستلبة - الانسحاب من المواجهة الحامية، وذلك كله عبر إصرار على اللعبة اللغوية من جهة، وإصرار على "الشعوذة" في البناء من جهة أخرى - استعمل خلدون تعبير طاقة الشعوذة للدلالة على قلب المعايير الأليفة -.

في "تراب الغرباء" أولى القصص يقدم الكاتب القمع في صورة كابوسية. وهو ينسحب من المسرحية قبل نهاية العرض الهزلي، خشية فوات الباص المقل إلى الحارة، لكن الباص لا يأتي، ولا تظهر سيارة ما غير السيارة السوداء التي تنحرف به عن العنوان. ولا يلبث أن ينبثق من كل مكان فيها رجال، هم الذين كانوا يؤدون أدوار الحاكم ورئيس الحرس والخادم الانتهازي في المسرحية. وها هم يحاسبونه على خروجه المبكر، على ضحكه، ويدعونه أخيراً في الفلاة، فها هنا عنوانه الحقيقي: تراب الغرباء.

ليست الرموز والإسقاطات متعبة. السلطة مسرحية هزلية لم يعد يمكن التفرج عليها، فلا أقل من الانسحاب. الحاكم يعشق زوج رئيس الحرس، ورئيس الحرس يهوى ابنة الحاكم، والخادم ينتهز، أما المواجهة فهي الانسحاب، لكن الانسحاب نفسه لم يحم.

وفي قصة أخرى يتجسد الفساد في القيادة تحديداً. إنها قصة "مجنون الجمهورية الملونة" وهو فيها مع مسافرين كثر في بولمان. وفي حضن جاره طبعة خاصة من جمهورية أفلاطون، والسائق يطير بالباص. إنه مجنون. يرى الكاتب ذلك، وينبه الناس إلى الخطر، خاصة أن المنعطفات القادمة خطرة، لكن أحداً لا يصغي. بل إن السائق يقف، ويخير بين إنزال الشاب المعترض، أو اعتذاره، أو عدم متابعة السفر. فيؤيده الجمهور وينزل

الشاب وحيداً بينما يتابع الباص إلى الهاوية.

اليقظ الوحيد في هذه القصة هو الكاتب. الجمهور مستسلم والقيادة فاسدة، وقد حقق الشاب نجاة فردية. إن هذا التفرد سمة بارزة في أبطال وليد، وبسهولة نقع عليها في قصص أخرى أقربها "الاستفهام والتعجب في مدينة حقيقية" حيث كل الناس علامات استفهام أما هو فعلامة تعجب. وأزمة القيادة في القصة السابقة نطالعها ثانية في قصة "الوجه المطموس إلى أين" حيث يقود السيارة (وجه ـ كتلة) من اللحم غير مميزة، فيؤثر صاحبنا الارتماء من السيارة على المتابعة.

ويبلغ استسلام الجمهور وسلبيته في قصة "المرآة" حد التآمر ضد الكاتب وحد التشويه. وتأتي قمة هذا الاتجاه في قصة "إنسان القرن العشرين" التي تقدم إدانة قاسية للعصر. فمن الأسماء التي تستنتج من حروف ومقاطع اسم الكائن المعروض للبيع نرى: قاسي ـ سارق ـ أناني، ويشتريها على التوالي: عسكري ـ تاجر ـ شاب مسبل الشعر، أما كلمتا شقي وسعيد فتظلان معلقتين.

ويتوجه الكاتب في معركته وجهات محددة في بعض الأحيان كما في قصة "يوم سقطنا في نقطة التوازن" فالبيروقراطية واللا انتماء هما الهدف ـ وهنا الجمهور من جديد متفرج وسلبي ومعادٍ ـ والخطوط التي تجزىء الوطن وتفكك وحدته هي الهدف في قصة "لعبة الخطوط الوهمية" حيث حيل بينه وبين الخروج على الحدود، ثم حيل بينه وبين الدخول، وفي النهاية: "وظللت أمشي بمحاذاة الحدود الجغرافية المرسومة عادة على الخرائط، والتي بدت وكأنها لعبة الصراط المستقيم الوحيد الممكن لي أن ألعبها. ص53".

في هذه القصة تبلغ طاقة الشعوذة عند وليد مدى ممتازاً، تماماً كما في قصتي (إنسان القرن العشرين ـ الاستفهام والتعجب في مدينة حقيقية). إلا أن هذه الطاقة ليست شقيقة ما لدى زكريا تامر كما أوحى خلدون الشمعة. وربما جاء ذلك من تنويعات الأخير على اللحن الواحد كالسلطة في قصص الرعد، فهي تتخذ عنده هيئة الأب، المجتمع، المعلم... إلخ.

إن القصص السابقة من مجموعة وليد هي أكثر القصص التي ينبغي التوقف عندها، زيادة عما فعل خلدون الشمعة في المقدمة. أما بقية القصص، ففيها مما لا يستحق النظر ـ قصة السفاك، قصة السؤال، قصة المخابرة، قصة عندما حدث ذلك كنت مندهشاً ـ والتي خسرت في نهايتها إمكانات التطوير المغرية في بدايتها.

وهناك قصص أخرى ليس ثمة ما يقال فيها زيادة على قول خلدون. كقصة "حروف الجر" التي ذكرته ببيكيت في روايته اللا مسمى، وقصة "الكابوس" التي ذكره بطلها بغريغور سامسا بطل كافكا الشهير، وقصة "المتسائل عن" التي سبق أن لحنها كافكا أيضاً في أشكال عديدة "المحاكمة ـ القلعة ـ أمام القانون.." ويوسف الشاروني في "دفاع منتصف الليل".

والحق أن هذه التعليقات لخلدون، بالإضافة إلى حشد الاقتباسات، هي ما يميز عمله من سعة اطلاع وغرام شديد بالإحالة، مما يثقل نصوصه النقدية في غالب الأحيان. وهناك تعليقات أخرى وجيزة، لا تعتمد المقارنة، كقوله في قصة (الجريمة والعقاب) إنها تمرين في إثارة الدهشة، فقد جاء قتل المعتقل أخيراً مفاجأة مذهلة أعقبت ظهور الاقتناع على المحقق ورجحان الإفراج. وكذلك وصف قصة (المتعة) بكونها تمريناً على سلب الحرية. فقد جاء الاعتقال هنا على سبيل الاستمتاع من المجاورين الذين يحتفلون بمنصب أرفع لأحدهم. وأخيراً ما ذكر عن قصة (عندما نحب القطط) من أنها صور مرعبة لفقدان الشعور بالهدف، ولكنها ضرورية كضرورة الصدمة

الكهربائية لمسلوب العقل. ولست أدري - ما دام الأمر كذلك - لِمَ لم يعدّ المقدِّم مع هذه القصة قصة (الرسائل) التي بلغت فيها القتامة منتهاها.

وأخيراً لا بد من الإشارة إلى أبرز مآخذ المجموعة، من الإغراق في العزف على لحن واحد يصل بنا حد الإملال - لاحظ إشارات المقدمة إلى المضغ الممجوج للجلد الكريه، التكرار المسئم واللاّزمة الوصفية، وثبات الشخصيات. وهذا الأمر، لم يحل دون أن يكون للقصص سمات إيجابية هامة تجلت بجرأة التجريب، والتطلع إلى الحرية كقضية محورية، ومأساوية الغربة والعسف، وذلك كله من أبرز ما في المرحلة التاريخية المصيرية التي نحياها، ومن أبرز ما عرفه المخبر القصصي في تجارب كتابنا التجريبيين التي تذكر بما عرفه تاريخ الشعر الروسي بعيد ثورة أكتوبر من محاولات شعر المخابر Poesie de Laboratoire.

***

المسرح في المغرب

الجماهير 30 / 5 / 1973 ـ حلب.

على هامش العرض المسرحي الهام الذي شهدته حلب، وهو مسرحية "حليب الضيوف" نقدم هذه اللمحة الوجيزة عن تطور الحركة المسرحية في المغرب، تلخيصاً عن المصادر الشحيحة، مشيرين إلى أن تضافر قلم الكاتب المغربي أحمد الطيب العلج مع إخراج المخرج السوري فواز الساجر، قد توج موسم مسرح الشعب لهذا العام خير تتويج، وزاد في يقيننا من قدرة هذا المسرح على تجاوز العثرات الشائكة في دربه وصنع إنجازات حقيقية.

تعود بدايات المسرح المغربي إلى نهاية الربع الأول من هذا القرن. فقد وفدت على المغرب في عهد السلطان يوسف عدة فرق مصرية. كما أخذت عدة فرق مغربية بالتكون في أنحاء البلاد، وعلى رأسها تُعدّ فرقة "المهدي المينعي" التي تكونت سنة 1923 وعرفت باسم الجوق الفاسي. وقد تجمع فيها عدد من شباب مدينة فاس على رأسهم المهدي المينعي، ومنهم عبد السلام التويمي، محمد بو عياد، أحمد الحريشي، ومحمد بن الشيخ، وجلهم من أبناء جامعة القرويين وكوليج مولاي ادريس. وقد تسمت الفرقة فيما بعد باسم فرقة الاتحاد المسرحي، وكان يساعدها الشاعر محمد القري. وقدمت خمسة وثلاثين عملاً بينها ما هو مترجم، "خاصة لموليير" ومنها ما هو لكتاب مغاربة وعرب - خاصة نجيب حداد وأحمد شوقي - وقد كانت سلطات الاستعمار الفرنسي تمنع بعضها حين يتعرض لهموم الساعة أو يحمل قضايا سياسية.

لقد قدمت فرقة مصرية برئاسة مصطفى الجزار إلى المغرب في نفس العام الذي قامت فيه فرقة الجوق الفاسي، ولم يلبث الجزار أن ضم إلى فرقته عدداً من المراكشيين، مما جسد التفاعل المصري المغربي في بدايات المسرح المغربي. ولكن هذا لم يمنع أن تقوم بعض المعارضات هناك ضد عروض مسرحية أحمد شوقي النثرية "أميرة الأندلس" والتي فسرت على أنها تحط من قيمة يوسف بن تاشفين.

أعقب قيام فرقة المهدي تأسيس الجوق السلاوي في مدينة سلا سنة 1927 والتي قدمت أعمالها على أطلال مسرح فاريتي الروماني شمالي الرباط بالقرب من حي اليهود. وتلتها سنة 1928 جمعية قدماء تلاميذ المدرسة

الثانوية، ثم وفدت إلى البلاد فرقة فاطمة رشدي المصرية وزوجها وذلك في سنة 1933 . وتكونت في الوقت نفسه فرقة "الطالب المغربي" برئاسة عبد الخالق الطريسي صاحب مسرحية "انتصار الحق". وفي السنة التالية قامت في مدينة الرباط جمعية قدماء المدرسة اليوسفية. أما في الدار البيضاء فقد قامت فرقة الهلالي، وشكلت العين الفرنسية والسلطات المسؤولة لجنة الرقابة بعدما انتشرت العروض وكثرت الفرق وغلب الاهتمام بالأوضاع العامة والتعرض لها.

وقد كانت آخر هذه الخطوات الصاعدة في تطور الحركة المسرحية المغربية تشكيل جماعة هواة المسرح بمساعدة الحاج محمد بنونة، وكان من أعضائها أحمد مدنية الذي أنشأ فيما بعد مجلة الأنوار للسينما والمسرح وذلك سنة 1946.

مع أواخر الحرب العالمية الثانية انتهت المرحلة الأولى من تاريخ المسرح المغربي، إذ أجهزت اليد الفرنسية على المسارح كافة بعد ثورة وقلاقل سنة 1944 الشهيرة. وظل الركود عاماً حتى الاستقلال، إذ عادت الفرق فنشطت ثانية، وغطت البلاد، ولم تعد فرق هواة، بل غدت في غالبيتها فرق محترفين، ومنها: فرقة التمثيل العربي، وفرقة التمثيل الفرنسي، وفرقة التمثيل البربري، ومسرح الهواة، ومسرح الأطفال ـ الكراكوز، والفرقة الوطنية، والمسرح العمالي، والمسرح البلدي. وقد شارك في المسرحين الأخيرين الطيب العلج. وأخيراً فرقة المعمورة التي أنشأها الطيب العلج أيضاً.

لم تقف الحركة المسرحية في المرحلة الثانية عند حدود انتشار الفرق، بل أقيم معهد عال للفنون المسرحية، وأنشىء المسرح الوطني بالرباط سنة 1962 . كما أنشىء في الدار البيضاء مسرح محمد الخامس، والمسرح البلدي، واتسمت المسرحيات المقدمة باعتمادها على التاريخ القومي والقطري، وبغلبة اللغة المحكية، كما إن آثار نشأة أغلب المشتغلين بالمسرح نشأة ثقافية فرنسية قد أخذت تظهر بصماتها واضحة في العديد من الأعمال.

ولئن كان الاتجاه الاجتماعي قد غلب على مسرحيات المرحلة الأولى فيما بين الحربين، فقد أخذ الاتجاه التاريخي يتوطد في المرحلة التالية. فبينما نقرأ هناك مثلاً لعبد القادر المقدم مسرحية "اللمع"، ولآمنة اللوة مسرحية "أم سلمى" التي تعرض لوضع المرأة المغربية تحت شعار الانتقال إلى الجزيرة العربية، بينما نرى ذلك قبل الاستقلال، نرى بعده مسرحيات محمد أبو علو ومنها "هل يتم الاتفاق" التي صدرت منذ عشر سنوات وهي رمزية، أو مسرحيته الأخرى "مسافر يعود" والتي تجسد مقاومة المغاربة للاستعمار الفرنسي وللباشاوات والطبقة الحاكمة. وكذلك مسرحيات عبدالله شقرون التي أربت على الأربعين، ومسرحيات محمد زبان وأهمها مسرحية "كنزة" التي نشرت سنة 1958 ومسرحيات محمد أحمد الادريسي وأهمها "الإيمان" التي ظهرت سنة 1959 . أما أهم المسرحيات الواقعية الاشتراكية فهي مسرحية محمد برادة "المتهمون" ومسرحية أحمد البقالي "مشاعل الحرية". بالإضافة إلى غالبية أعمال الطيب الصديقي والطيب العلج.

ليست هذه المسرحيات النثرية الشكل الوحيد الذي عرفه المغربي، فقد طلعت الأقلام الشعرية بعدد من المسرحيات الشعرية، ونشطت حركة الترجمة وخاصة عن الفرنسية، وقوي الاتجاه لإحياء التراث الشعبي المسرحي، في مسرحي "البساط" و"خيال الظل" كما في اتجاه الطيب الصديقي إلى المقامات، وهو ما رأيناه في عرضه في الصيف الماضي على مسرح نادي الشبيبة الكاثوليكي.

إننا لنرجو أن يتأكد التلاقح الذي شهدته السنوات الأخيرة بين المسرح المغربي ومسرحنا، وأن يسفر عن

أعمال أخرى، بعد "حليب الضيوف" أو عن عروض أخرى بعد "السعد، والمقامات" ولا ريب أن ما يجنيه المسرح العربي والجمهور العربي في كل مكان من مثل هذا التلاقح، هو من الأهمية بحيث يستدعي استنفار أصدق الجهود من أجله.

* * *

عادل أبو شنب في "أحلام ساعة الصفر"

جيل الثورة / حزيران ـ يونيو / 1974 ـ دمشق.

في مجموعة عادل أبي شنب القصصية (أحلام ساعة الصفر) مزيج من سمات الأسلوب القديم في القص ومحاولات التحديث، وفي رأسها بِدَع زكريا تامر. إن عادلاً لا يوفر في مزجه، فهو قد يعتمد الاستذكار، أو يلجأ إلى السرد العادي، أو يتكيء على التضمينات، أو يمارس التقطيع الذي درج في السنوات الأخيرة كعلامة من علامات التحديث في الكتابة القصصية. أما في التصوير، فإنه يتكيء دائماً على كاف التشبيه، كاتكائه في القص على فعل (كان). وهو ينفث بهذه الأدوات الفنية ـ والتي تتباين مستوياتها ـ الكثير من الهموم الحزيرانية في القسم الأول من المجموعة، بينما يكاد يقصر القسم الثاني على شتى جوانب العلاقات الإنسانية.

والكتابة عن الجزء الأول من المجموعة بعد المعطيات التي استحدثتها حرب تشرين تتصف بأهمية خاصة، تستوي معها في ذلك أية عودة إلى كتابات السنوات الست التي أعقبت الهزيمة، والتي يمكن أن نخرج منها ـ حين يتوفر لها ما يلزم من الجدية ـ بإجابات وافية وصحيحة حول الأسئلة التي طرحت مؤخراً عن العطاء الأدبي فيما بين حربي حزيران وتشرين.

لقد تناول عادل الهزيمة من جوانب عديدة: السلطة المضطهدة، المقاتلون الصامدون حتى في انسحابهم، فعالية آثار الهزيمة ومنها الدفع إلى الانطواء، الهرب وتواشيح اليأس، فضح الطغيان الصهيوني، الفدائيون واختطاف الطائرات.

ففي قصة (العودة) وهي خاتمة المجموعة، يعود البطل في سيارة اللاندروفر، ويرقب صور النازحين المدنيين، وتنكسر المرآة أخيراً، تلك التي يحتفظ بها منذ ما قبل المعركة وأثنائها. وبانكسار المرآة، بالهزيمة، انهار عمود من الماضي. إن تحميل الكاتب للمرآة بعداً رمزياً ونفسياً جاء مؤثراً ومنسجماً تمام الانسجام مع مقتضيات القصة الفنية.

وفي (الوهم) تمتزج صور القتال والصمود وتعطل آلة الحرب وهرب الرفاق وانسحاب المقاتل المصاب. وهذه الصور تعرض من خلال استذكار صاحبها في المستشفى حين تزوره حبيبته، وهي تتتوج أخيراً بالمحاكمة التي اقتيد إليها ممثلة بذلك غاية العسف، ودالة إلى مسؤولية الهزيمة. فالحاكم الذي قاد المعركة، يحاسب المحاربين بلا معقولية، ويضطهدهم، وهو بالتالي لا يمكن أن يقود إلا إلى هزيمة.

أما القصة التي حملت المجموعة اسمها، فإن خيال الكاتب يتفتق فيها عن صور بديعة من خلال التعامل مع الطبيعة على نحو أخاذ. إلا أن ذلك يخفي تحته موقفاً رومانسياً من الهزيمة، يتمثل في الهرب من الواقع إلى الوادي، بعد معرفة الحقيقة ومعايشة الهزيمة. والكاتب يساوي في هذه القصة بين الصمت والكلام في مواجهة

الهزيمة، فلقد آل كل من مارس أياً منهما إلى السجن، والخلاصة إذن: الهرب، والهرب وحده.

إن الكاتب يحمل القصة كما يبدو جلياً في (أحلام ساعة الصفر) أكثر من طاقتها. فهو يقسرها على الإحاطة بحياة كاملة لكل شخصية: الطفولة، العمل، السجن، الجندية، فيبدو الشكل عاجزاً بجلاء عن النهوض بأعباء ما ضغطه الكاتب فيه، ولا ينفع في درء ذلك تلك الوخزات القاسية والذكية والصائبة التي يرمي بها أدواءنا، كقوله ص44 (انخرطنا في الجندية.. تعلمنا الاستيقاظ بنظام والنوم بنظام. وأن نقول سيدي.. وتعلمنا فيما تعلمناه أن نستخدم البندقية أحياناً..). ولقد كرر الكاتب لعبة الوخزات هذه في أكثر من موضع، كما في قصة (نهاية غير طبيعية لمسرحية أغنية على الممر). حيث يوجه الوخزات بالجملة لاستغلال الكاتب والفنانين - والبيروقراطيين - للهزيمة من أجل إشادة أمجاد وأمجاد. وهو هنا ينجح في تحقيق غرضه أكثر مما كان في القصة السابقة. ولعل الذي ساعد في ذلك طرافة اللقطة القصصية، والتفكير في كتابته نهاية لمسرحية معروفة، تماماً كما في قصة (خلاف حاد بين قاص وأحد أبطاله)، والتي جاءت في القسم الثاني من المجموعة، فتناولت علة تقنية من علل الكتابة، تتجلى في قسر الكاتب لمخلوقاته على حياة لا يرتضونها. إن بطل القصة ليتمرد أخيراً على الكاتب فيخنقه، وهذه خاتمة غنية بالدلالات الهامة.

هموم الكتابات التي تناولت الهزيمة (انكفاء، تردد..) لا تلح على عادل. وحين تأتي يكون مجيئها كحالة طبيعية في قصص الحرب (رهان على جواد أسود، العدول والعدول عن العدول) إضافة إلى قصة (أحلام ساعة الصفر). وإننا نرى إلى جانب تلك الهموم المألوفة والمكررة، زوايا عديدة أخرى للرؤيا سنحاول تلمسها فيما يلي:

* الحرب: قصة تتطامن تحت عنوانها الفضفاض، يناجي فيها (ناجي) نفسه، مغالباً دفع الهزيمة له نحو الداخل، مراقباً لعبة الحرب التي يمارسها الأطفال بين جيشين أحدهما عربي والآخر إسرائيلي.

* رهان ... محمود يدمن فن الكآبة، ويتعذب من التبكيت وهو يلعب الورق (بلادك محتلة وأنت تلعب) ص73 .

* العدول: أكرم زهدي الفلسطيني مدعو لعملية اختطاف طائرة من باريس، وقد نقله من موقفه المحايد في البداية إلى باريس، تعذيب الصهاينة له بسبب (دهشته) مما يجري حوله. وعلى الرغم من أن القصة تنتهي ولما يحسم أكرم أمره بعد، إلا أنها تجسد حتمية الانتماء الفلسطيني إلى المقاومة.

ذلك ما كتبه عادل عن الهزيمة، أما باقي قصص القسم الأول فتلتفت أيضاً إلى ما هو ذو صلة بالهزيمة من طرف أو آخر. وهل فضح القمع أو انتقاد النفس العربية خارج هذا الإطار؟ إن قصة (ما جرى لأمية بن أبي منقذ المنقاري) تقوم على الموازنة بين أريحية البدوي وما آل إليه الجيل المعاصر من انحلال ولا مبالاة، وهي موازنة وحيدة الجانب، قاصرة الرؤيا، لم ينفع في دعمها استدرار الكاتب لتعاطف القارىء معه في الإلحاح الذي ختم به القصة.

وترينا قصة (ضرب السيف) الإنجازات التي تترتب على كسر حاجز التردد والضعف، وذلك من خلال هذر مخمورما، إثر مروره بساحة الشهداء. إنها قصة تستدعي صنيع زكريا تامر في قصة "الباب القديم". والواقع أنه يبدو التواشج بين زكريا وعادل في أكثر من دليل. فكما إن القمع هو أحد كوابيس زكريا، كذلك يبدو بالنسبة لعادل. إنه يومىء إلى القمع في كل مناسبة، رامزاً أو ساخراً، علانية كما في خبر صحافي عجول، أو من خلال قصة بكاملها كما في قصة (الجرم المشهود) التي ترسم لوحات عبثية تحكي لا معقولية سلطة القمع، وكذلك نقع

في قصة (وسواس الدقائق الخمس) على المواطن الذي سدت الأطباق من حوله أجهزة القمع حتى خربت فيه الداخل من بعد الخارج.

* * *

في الجزء الثاني من مجموعة عادل تتوزع القصص جوانب العلاقات الإنسانية الخصبة والهامة. منها ما يتعلق بهذا الجانب أو ذاك من مسألة الصراع الطبقي، ومنها ما يعيد إلى الأذهان (شاميات) إلفة الادلبي في مجموعتها القصصية (ويضحك الشيطان). وقد ورد في القسم الأول مما يتصل بالفئة الأولى قصة (دقائق أخيرة لرجل من هذا العالم)، وهي دليل على عدم التدقيق في التوزيع الذي ما كنا لنطالب به، لولا أن الكاتب ألزم نفسه به أولاً.

هذه القصة تفضح بحس طبقي كيفية تشويه الطبقة الحاكمة والمستغلة للمحكومين، فيعمدون بدورهم حين تسنح الفرصة إلى ممارسة أساليب الحاكمين نفسها في اضطهاد سواهم. إلا أن سلامة الحس الطبقي هذه لا تسعف الكاتب دائماً. فهو يصل إلى درجة التمجيد المبالغ لحتمية الانتماء الطبقي في قصتي (المسامير أيها الوغد) و(مكتوب من جارو) حيث الظن الحسن بأبي حاتم صاحب البقالية، والحرص على تبييض ذات يده. أما في القصة السابقة، فإن الوغد الفقير الجائع العاطل عن العمل يتعرض لاضطهاد أبي حاتم الصانع الفقير هو الآخر، فيفر منه. لكنه حين يصطدم بالعدو الطبقي الحقيقي صاحب السيارة الفارهة ينقلب عائداً إلى مضطهِده الأول، لماذا؟ لأن جهنم المضطِهدين من طبقتك الفقيرة نفسها أفضل من جنان المضطهدين من الطبقة الثرية المتسلطة!! لقد خسرت هذه القصة قضيتها حين تجاوزت إنجاز الوغد المتمثل باكتشافه لعدوه الحقيقي، تجاوزت ذلك إلى الفرار إلى المضطِهد الأول، وهذا مثال ناصع على مصير العمل الفني حين يشتط إلى ما هو أبعد من إمكاناته.

ويستأثر الحب بين الجنسين، لدى عادل في إطار اهتمامه بالعلاقات الإنسانية بقسط كبير. فهو يكتب عدة قصص عن فشل البناء العاطفي للبيوت الزوجية، يفتقد الزوجان في إحداها ذلك (الشيء) الذي كان يبعث الحرارة في عشهما (قصة منزل بدون دفء)، فيعمدان إلى تأجيره لزوجين جديدين لم يأت أوان إجهاض علاقتهما بعد، هذا الإجهاض الذي هو في الحقيقة مآل العلاقات غير المؤسسة تأسيساً سليماً. فالزيجات التي تتم في فورة جنسية، أو تحت ضغط عاطفة مشوهة مزورة، على الرغم من التزويق، تؤول بعد زمن يطول أو يقصر إلى الجليدية أو الخيانة أو الطلاق إذا لم تمارس أية محاولات للتطوير والتصحيح، وغالباً لا تمارس حتى الآن. (انظر قصة العادة 1111).

وفي قصة (الحب القديم) تتحطم العلاقة العاطفية بسبب من تواني الرجل وضعفه. إن الطير لا يحلق بجناح واحد، وكذلك سعي المحبة وحدها عقيم. أما قصة (الأسود والأبيض) فتتناول زاوية أخرى: إن الكبار يسعون إلى تسميم علاقات الصغار بقسرهم على السير في درب النزاع الذي يسيرون هم فيه. إلا أن الطفلة عائشة والطفل أحمد يتحديان ذلك، فتبتسم طفولتهما، لأن العلاقة الإنسانية بينهما تنبت صحيحة معافاة. والكاتب يغترف من معين الطفولة في قصتين هما إلى الذكريات أقرب: قصة (الجني) أو الوهم الذي يصرعه أحمد بمغامرة طفولية يدفع إليها الحب الطفولي وعيون فطمة، وقصة (أطفال في المعركة) التي ترسم صورة من صور المقاومة الوطنية ضد الاستعمار الفرنسي في حي الحريقة والحميدية.

تلك جولة في آخر ما أعطى عادل أبو شنب، وهو ذو عهد قديم بالقصة السورية، إبداعاً وتأريخاً، وبحثاً. لقد

بدا جلياً تنوع الهموم التي يحملها الكاتب، واختلاف درجات المعاناة، وتلون وتفاوت أدوات القص والصنعة الفنية لديه، خاصة ذلك المزج الواضح والناجح بين الحيل التعبيرية القديمة أو العادية المعروفة، وبين الحيل المستحدثة، فلعل هذه الجولة تسهم في إضاءة عطاء هذا الكاتب على نحو فعال.

* * *

تشرينيات القصة القصيرة ومقدمات لرواية الحرب

الثورة 12 / 10 / 1974 ـ دمشق.

كانت الأسباب ما بين الأدب العربي القديم والحرب موصولة بقوة، عبر الشعر خاصة، والأدب الشعبي عامة. وعلى العكس من ذلك يبدو الأدب العربي الحديث. على أن الشعر يظل ـ في هذه الصورة المعكوسة الفقيرة ـ فائزاً بقصب السبق، بينما تتأخر الرواية إلى نهاية السلم.

لقد احتلت الرواية خاصة، والقصة القصيرة أيضاً، في آداب الشعوب ومعاركها الوطنية والطبقية مكانة هامة، سواء في التهيئة والتقديم والاستباق، أم في التسجيل والتأريخ، أم في استيعاب العقابيل وتجاوزها ضمن علاقة جدلية، نقرأ شاهدها في شوامخ الآثار العالمية. أما في أدبنا العربي المعاصر فالأمر يختلف.

تلك هي اليونان قد اكتوت بنار الحروب البلقانية والحربين العالميتين فظهر الاكتواء بسلسلة من (روايات الحرب) نمثل لها برواية نيقوس كازواغليس عن حياة الجنود في المعسكرات والخنادق ونذكر أيضاً ثلاثية ستراتيس تيسركاس (مدن في مهب الريح).

وهذا ما عاشته شعوب الاتحاد السوفياتي مما استلهمه الكتّاب عبر ربع القرن الماضي ويشكل سيلاً روائياً ضخماً، نُقِلَ منه إلى العربية الكثير، ونذكر منه سلسلة روايات (مقاتلون في سبيل وطنهم السوفياتي)، ومنها (أبطال قلعة بريست، في خنادق ستالينغراد، قصة إنسان حقيقي، خط الاتصال، الأخوان ايفتانوف...). أما في فيتنام فإن التجربة القتالية ـ الروائية تبلغ ذروتها الإنسانية والإبداعية (رواية دون هات للكاتب انه داك، ورواية رسالة من قرية ماك للكاتب نجوين تشن ترانج..) ولا زال هذا الفيض يتدفق.

وفي الطرف الآخر من الميدان، طرف العدو، تبرز رواية الحرب كمَعلَم أساسي أيضاً: (فيتنام الجنوبية مثلاً ـ إسرائيل)، ومن الأخيرة ينبغي أن نذكر أنه لكل حرب من الحرب الصغيرة والكبيرة التي خضناها معها قبل 1973 من كتب عنها قصصاً وروايات، كرواية جي ميشز (الينبوع) عن حرب 1948 واستيلاء عدد من الصبية اليهود على صفد العربية، أو رواية روث رازيل (العالم السحري) (سارة وينجي) عن اختطاف الطائرات، (وهو من عقابيل حرب حزيران 1967) وهذا قليل جداً من الكثير الذي يطالعنا في كل مكان، فما سبب هذا الفقر عندنا؟ وهل تعزينا بضع روايات أو قصص متناثرة في المجاميع؟

من الحق أن رواية مثل أيام الحب والموت لرشاد أبي شاور قد استطاعت أن تكون عوضاً كبيراً عما يجب أن يكتب في حرب 1948 وإن جاء متأخراً، بعد ربع قرن من الحرب تقريباً. ومن الحق أن حرب 1967 قد تركت

بصماتها على عدد غير قليل من الروايات التي ظهرت خلال السنوات السبع الماضية (عودة الطائر إلى البحر ـ الأبتر ـ الأيام التالية ـ الحب تحت المطر..)، بل إن الحرب الأخيرة في العام المنصرم قد قدمت حتى الآن عملين ـ جد متواضعين ـ في مصر، هما (المصير، لحسن محسن، وأيام من أكتوبر لاسماعيل ولي الدين)، إلا أن جماع ذلك كله لا يكاد ينهض من فقره وعجزه. فالروائي العربي من النادر أن خاض حرباً، وهذه علة أولى تجعل التصدي لتجربة غير ذاتية كتجربة الحرب مغامرة خطرة، تجنبتها ببراعة جمهرة كتابنا. أما الذين حاربوا، أو الذين تراءى لهم استيعاب تجربة الحرب، فلقد كانوا جميعاً حين يكتبون، يشكون في أغلب الأحيان من قصور المقدرة التعبيرية عن التجربة ـ المغامرة، لما فيها من تعقد وحساسية. وضرورة استذكار ذلك كله تتضاعف، ونحن نقف على مقدمات رواية الحرب في أدبنا المعاصر، في هذه المرحلة الدقيقة من تاريخ بلادنا، وأمام إرث من الحرب التي يجب أن يقال فيها الكثير مما لم يقل بعد. ولسوف أقف فيما يلي عند عطاء السنة الأخيرة إثر حرب 1973 في محاولة لاستيضاح الصورة القائمة ونقدها، متوخياً تقديم معطيات مفيدة لأي استشراف مستقبلي، ولما يتلو من أعمال إبداعية أو نقدية، تتناول الحرب تناولاً مباشراً أو غير مباشر. ونظراً لطبيعة العطاء الذي كان خلال الفترة المعنية، فسوف يغلب الاهتمام بالقصة القصيرة.

* * *

في أعقاب الحرب تتعزز مواقع القصة التسجيلية والوثائقية، والقصة التي تعتمد الحادثة، وذلك كله مما لا يشجع معطيات الفن القصصي، فيما وصل إليه حالياً، بل هو يشد بقوة إلى القصة الكلاسيكية. كما يشد من ناحية أخرى إلى دروب الريبورتاج، إذ ليس أكثر من المزالق الصحافية والريبورتاجية خاصة، التي تهدد قصة ما عن الحرب. وهكذا نجد أنفسنا أمام معضلة فنية حقاً، فتارة ينعت الأثر القصصي المكتوب عن الحرب بكونه خاطرة، أو لوحة قصصية، وتارة يسمى عملاً تسجيلياً، وأخرى تحقيقاً صحافياً.

والحق أن الكتابات القصصية التي ظهرت خلال السنة الأخيرة تعيد جملة من القضايا التي بدا لزمن طويل أن الحركة الأدبية قد تجاوزتها، كقضية العلاقة بين الأحداث الجارية (الواقع الموضوعي) والرؤية الفنية لهذا الواقع، وقضية المرحلية والمهمات الإعلامية القتالية للقصة والرواية، وهاتان القضيتان وحدهما قمينتان بأن تجعلانا نطوي خمسين سنة، كي نقرأ من جديد عن بدايات ظهور المدرسة الواقعية الاشتراكية. أما الحديث الذي طغى عن سقوط الأدب الحزيراني فهو حديث ذو شجون وليس موضعه هنا. ولكن لا بد من القول إن أدب هزيمة 1967 هو أيضاً أدب حرب، فالحروب ليست انتصارات مخلدة. ورويات الحرب الحزيرانية كالأبتر أو الحب تحت المطر أو عودة الطائر إلى البحر أو الأيام التالية.. تظل قائمة على الرغم من كل ما يمكن أن يقال فيها زيادة عما قيل.

لقد شهد العطاء القصصي عن الحرب خلال السنة الماضية ظهور عدد من الأسماء الجديدة، وهذا شأن معروف في أعقاب الحروب أيضاً. بيد أن هذه الكثرة تطرح عدة أسئلة تتعلق بظاهرة الاستمرار والتوقف، وبظاهرة (ركوب الموجة) التي شهدت سنوات الهزيمة السابقة تفشياً لها، مما حقق لعدد غير قليل ورماً إعلامياً، على حساب النمو الصحي لأدب الحرب وما بعدها. إن القاص العربي قد كتب بشكل نادر خلال السنة الماضية عن الحرب بصورة عامة دون الوقوف عند حرب تشرين، كما فعل فلاح الحيدري في قصة المحطات الصغيرة (الطريق، العدد 12 ، سنة 1973) حيث تقف ذكريات عسكري قديم عن حربي 48 ـ 67 على أبواب حرب ثالثة،

أما القصص التشرينية - إن صح التعبير - فقد وقف أغلبها للحرب وجهاً لوجه، ولكن أية وقفة كانت؟

إنها الوقفة التي ندر فيها الابتكار والتخيل والتخييل. إنها الوقفة التي سادت فيها موجة من الإنشائية بكل ما في هذه الموجة من عيوب كالاسترسال والتكرار والخطابية. إنها الوقفة التي تفضح العجز عن الترميز الذي اتسم بالسذاجة (وأقربه أن الوطن هو الحبيبة والحبيبة هي الوطن).

ومن ناحية أخرى فقد أخذ القاص العربي يردد عدداً من المفردات الجديدة التي ظن أنها ترسم جو الحرب (صاروخ - طائرة - دبابة - خندق - سرية - جاهزية قتالية - رشاش،.. إلخ). كما أن التراث الفرعوني قد وُظّف بإلحاح في القصص التي ظهرت في مصر. ولقد مر عدد كبير من القصص بقضايا هامة مروراً سطحياً وعابراً - لعله وليد الاسترسال أو العجالة - على الجبهات الأخرى، أو وقف إطلاق النار، وما استدعى من آثار خلال زمن بسيط، أو الحل السلمي والقضية الفلسطينية.. وما كنا لنذكر ذلك كله، لولا أن القاص العربي نفسه قد ألزمنا حين أراد أن يكتب قصة الحرب، فراحت ريشته تضرب على الغالب في كل ناحية من اللوحة، ضربة لا تحسد عليها. أما الاحتجاج بضرورة العامل الزمني في اختمار التجربة الإبداعية، وخاصة في تجربة الحرب، فإنه لا يصح أن يتحول إلى حائط مبكى. ولئن كان قبوله على كل حال في الرواية مفروضاً - حتى عندما تجيء الرواية بعد ربع قرن مثلاً - فإن ذلك في القصة القصيرة لا ينسحب دائماً.

* * *

وتستوقفنا في البداية جملة من القصص التي كتبها عدد ممن خاضوا معارك تشرين بأنفسهم. وهي قصص قد توفر لها طعم خاص ميزها في الغالب عما كتب من لم يحارب مباشرة. إلا أن هذه الميزة لا يصح أن تكون شهادة خارجية، تشفع أو تتوسط للقصة التي يكتبها المقاتل. وهذا ما يبدو جلياً عند أول مطالعة لقصة تشرينية مبكرة كتبها المقاتل المصري قاسم مسعد عليوه تحت عنوان (الجزء الناقص) ونشرتها مجلة الطليعة المصرية (شباط 1974) ضمن عدة أعمال قصصية وشعرية تحت عنوان (حين يتكلم الفنان المقاتل).

إن لغة قاسم مستوية، ولكنها مثقلة بهذه العودة الملحاحة إلى التراث الفرعوني حيث حشرت عشرات الأسماء (شو - نفتيس - إيزيس - رع - آلهة التاسوع - جزيرة اللوتس.. إلخ). ولقد بنى الكاتب قصته استناداً إلى الأساطير الفرعونية، عبر ترميز بسيط وواضح. فجسد الزوج الميت الذي يلملم، ينقصه عضو الذكورة. وهو مدفون في الشرق، ولذا فإن إيزيس ذاهبة إلى الضفة الشرقية وسيناء لتعود به، بالحياة، فيما نفتيس تشرع بالكف عن النواح الذي لا يجدي. إن رمز الحياة الجنسي لدى الكاتب - المقاتل عليوه، قد عاد فظهر مجدداً في قصة أخرى له بعنوان (لا تبحث عن عنوان إنها الحرب) ونشرتها أيضاً الطليعة المصرية (آب 1974) حيث نرى رفيق الجريح يمارس مع الممرضة الجنس بينما الجريح يموت. وعلى العكس من كتابة عليوه تأتي كتابة المقاتل حسن عطية بعنوان (الخروج من حفر الدفاع السلبي) في الطليعة المصرية أيضاً (شباط 1974) فتنوء بالمباشرة، والبساطة المبالغة في التناول، والعامية التي تحتل أركان القصة، ولعلها خير مثال على كتابة المقاتل النابعة من تجربته العملية دون أن يكون لذلك أي بعد فني. إن هذين النموذجين من كتابات المقاتلين لا يقدمان إجابة كافية على تساؤلنا حول قصة الحرب التي يكتبها المقاتل. ولكن ما نفعل إن كان ما بين أيدينا لا يتجاوز ما رأيناه لدى عليوه وعطية؟ وهل تقدم كتابات الذين لم يشتركوا في المعارك إجابة أفضل؟

* * *

هذه بثينة الناصري تكتب (براندو) في مجلة الطريق اللبنانية (كانون الأول 1973) مقدمة مذكرات لأحد الطيارين الأمريكيين الساقطين فوق الجولان. وفي المذكرات تداخل بين عدة مستويات: أمر التوجه إلى تل أبيب في قاعدة هومستيد، مع الزوجة في اللحظات الأخيرة قبل الرحيل، السقوط في المظلة، مع الطيار الزنجي الذي يرافق في الحملة. والكاتبة تلعب في هذه المستويات الأربع لعبة فنية ذكية، مستعينة بما يوفره الفعل المضارع المتكلم من حضور، وبما توفره الجمل المبتورة المتلاحقة من نفس سريع وحار. إن الطيار الأمريكي المسافر إلى تل أبيب هو نفسه الذي حارب في فيتنام، وقضى في الأسر زمناً. وتحاول الكاتبة أن تجعل منه رمزاً للامبريالية المدمرة المغتصبة (بالكسر). كما أن في تقديم الصدام بين الزنجي والطيار الأبيض لمحات ذكية وناجحة للصراع الطبقي والعنصري في المجتمع الأمريكي. ولا تقل عن ذلك اللمحات التي تنتهي القصة فيها عن توجه الزنجي نحو العرب، والذي يختلف عن توجه الآخر.

لقد كتبت بثينة الناصري قصة أخرى بعنوان (تل أبيب 2024) في مجلة الطريق (العددان السادس والسابع 1974) تمثل لقصص الحرب التي تكتب عند المعارك مباشرة، وتنفرد عما كتب حتى الآن، بكونها قصة مستقبلية، تتخيل ما هو آت. هل ستتمكن الصهيونية والامبريالية من إبادة العربي وتخليد إسرائيل؟

إنه السؤال الذي تواجهه القصة، فتقدم العربي في أورشليم عام 2024 كأثر من الماضي ـ مستحاثات. إن شاؤول يعثر على لغز يحير العلماء، ولد عربي حي. ويكبر اللغز، يقلق الذين آمنوا بفناء العربي، وتتأكد حتمية عجز الامبريالية الصهيونية عن قهر الشعوب وإبادتها. إن الكاتبة تفعل ذلك باستخدام توشيات حديثة للشكل الفني في القصة، سواء في العبارة، أم في التقطيع، أم في ذلك المستطيل الذي توسط القصة وتضمن بياناً بأمر وزير الدفاع يمنع التنقيب عن الآثار، لأن ذلك يعلن عن مزيد من المستحاثات العربية، ويجهض الحلم الإسرائيلي القائم.

تخرج المعادلة الفنية في القصة القصيرة من قلم بثينة الناصري بحلول لا غبار على تطورها. بينما نجدها لدى كاتبة أخرى (رفيف فتوح) تخرج بحلول مغايرة، انطلاقاً من الكتابات الصحافية عن الحرب وهو عين ما فعله نيروز مالك في قصته (مسودات دمشق).

ففي قصة رفيف المعنونة بـ(العبور) والمنشورة في (الطريق شباط 1974) يُسمَع اللهاث خلف الأحداث، وعدم استيعاب المواقع في التجربة، والابتسار، ولا ينفع الاتكاء على مطالعات الصحف ومقتطفاتها في شيء، بينما نجد هذا الصنيع نفسه قد أفاد نيروز مالك في قصته المذكورة (الآداب ـ تموز 1974) في صنع جو خاص، شكل الحركة الأولى في القصة ومهد لما تلا، ولقد سمى الكاتب نفسه هذا الجزء من قصته، والذي هو عبارة عن اقتباسات من صحيفتي البعث والثورة في أيام الحرب والأيام القليلة التالية، سماه (المسودة الأولى).

إن رفيف فتوح تكتب عن حرب تشرين بالروح التي كتب بها سواها عن حرب حزيران. فهي تعلن العجز عن تفسير ما يجري، وتغرقنا بالانفعالات والمبالغات، وتستخدم الرمز الجنسي الذي رأيناه سابقاً عند قاسم مسعد عليوه. ففي لحظة النصر يمارس العري والجنس، وانها الخصوبة من جديد، وتنتهي القصة على علائم الولادة والمخاض، وهو رمز واضح نعود فنطالعه في نهاية قصة نيروز مالك في المسودة الثالثة التي بناها من أربعة مشاهد: الحبيبان الطفلان، الحب، الزواج والحمل، المخاض. وكان نيروز قد قدم في المسودة الثانية مشهداً من الحب، استشهد فيه العسكري الاحتياطي مصطفى. وحاول نيروز في هذا المشهد ـ على الرغم من صغره ـ أن يقدم الكثير عن الحرب: الجنود الفقراء، المجند والاحتياطي، المذياع مع المقاتلين، ذكريات الحبيبة، وعلى الرغم من

عدم دقة لغته كقوله (التل الذي جمدت فيه أنفاس المقاومة للعدو...) وهو يقصد المقاومة المعادية - فإن قصته تتجاوز ما نرى لدى رفيف فتوح بكثير.

إن هذا الخط الصاعد، والمتأرجح، من قصص عليوه وعطية - الكاتب المقاتل - إلى قصص بثينة الناصري ورفيف فتوح ونيروز مالك، يبلغ ذروته الحالية فيما كتبه حسن عبدالله في (قصة يكثر فيها الحديث عن الطائرات: مجلة الطريق - العدد الأول - 1974) وما كتبته رجاء نعمة في (ثلاثة مقتطفات من زمن الحرب: مجلة الطريق - العددان السادس والسابع 1974).

في القصة الأولى تتنوع أدوات الكاتب كثيراً. إنه يصف، يستبطن، يضمّن مقتطفات من البلاغات والخطب والنداءات والأغاني الشعبية، يقدم حواراً متسارعاً متصاعداً، وينتقل بين جبهتي القتال، ويلتفت - بالشكل العابر الذي أشرنا إليه بصورة عامة سابقاً - إلى غياب الجماهير عن الحرب، وتجاوز الأعداء للحدود في كل حرب، ويجمع في بطل قصته دوافع المقاتلين عامة: رماد الأجداد ذوي الذقون الطويلة، الغلاء، حرية إبداء الرأي، إلغاء أسطورة التفوق الإسرائيلي. إنها دوافع وطنية ومعيشية، وكل ذلك يأتي من خلال استذكارات مراقب لسقوط الطائرات المعادية في سماء المدينة.

أما رجاء نعمة فقد قدمت قصة غنية حقاً، مبتعدة تماماً عن المباشرة والخطابية والشعارات، وعن التسجيلية، وعازفة في آن واحد على ثلاثة أوتار، هي المعنية بعنوان القصة.

زمن الحرب العربية واحد لدى الكاتبة: الحرب الوطنية، والحرب الطبقية. والمعارك الثلاثة المتفرقة التي تقف عندها توضح ذلك. ففي المعركة الأولى تسرح مع ذكريات الطفولة، بينما تقبع مع موظفي البنك في حصار فرضه هجوم مسلح على البنك المجاور. إن الذكريات تستحضر الأب والأخت، والقصف والقتل في معركة هي من حرب 1948 أم هي من حرب أيلول 1970 لا فارق. وفي المعركة الثانية تثور الأسئلة حول المهاجمين: أهم لصوص أم مناضلون؟ ويفتضح فزع الموظفين من الصراع، والمدير تسقط هالته، أما الحاجب فإن مواقفه تتعزز، وهو يتحرك ببطء وبفهم قليل لما يجري، لكن جو المعركة في صالحه. وهكذا نصل إلى أن الحرب خطر على البيروقراطية والبورجوازية، وهي لصالح الفقراء المُستغلّين.

ونصل أخيراً إلى المعركة الثالثة، وفيها مشهد قصف الطائرات والرشاشات المعادية للمدينة، والأم مع طفلها أمام الموت وصور غسان كنفاني.

إن الحرب تُنضِج - الطفل بلغ سن الرشد، الحاجب؟ - وها هنا محاربون لا محارب واحد، ها هنا: الجندي، والفدائي، والمسلح الذي يهاجم البنك.

ولكن في هذا الخط المتصاعد المتأرجح من مسعد عليوه إلى رجاء نعمة، تعرجات انحدارية لا يجوز أن نقفل الحديث عن (القصة التشرينية) قبل أن نقف عند ما يمثل لها. وهو ما نراه بوضوح في قصة محمود عبد الوهاب (عن العبور) المنشورة في (الطليعة المصرية كانون الأول 1973) وقصة ابراهيم عبد المجيد (تعليقات من الحرب) المنشورة في المجلة نفسها، (عدد شباط 1974). في قصة عبد الوهاب تطغى الإنشائية بكل عيوبها: التكرار، فقدان الدقة في العبارة، الاسترسال، الخطابية التي جعلت الكاتب يعتمد فعل الأمر، ولام الأمر مع الفعل المضارع. وفي هذه القصة نستقرىء أبدية الكآبة الحزيرانية "ترى من يصدق أن وجهي هذا المتجهم السادر في جفاف اكتآبه كان يملك يوماً طواعية أن يبتسم..." وهي التي تقف خلفها، نفس الروح التي تضخم القتال

وتجعل منه أسطورة غير بشرية، روح المبالغة والانفعال التشنجي.

إن سعي الكاتب في رتق ثغرات قصته عن طريق التقطيع، وعنونة المقاطع عن طريق توظيف التراث الفرعوني (أوزوريس إله الخصب)، إن ذلك كله لم ينفع القصة في شيء. ولا نجد لدى ابراهيم عبد المجيد في قصته المذكورة ما هو أفضل، على الرغم من قول الفاروق عبد العزيز عنها بأنها من أنضج الأعمال الأوكتوبرية، (الطليعة ـ آذار 1974) ففي هذا القول من التسرع النقدي ما فيه على الرغم من أن قائله ذو خبرة قتالية سابقة، وقد كتب عن تجربته عملاً قصصياً بعنوان (هذا ماكتبه قبيل ظهيرة يوم السادس من أكتوبر)..

هذه القصة مقطعة أيضاً، وقد قدم الكاتب لكل مقطع بمقتطف من التراث الفرعوني، مختاراً من نماذج المقاتلين أحد العائدين من أوربا، ومتناولاً في المقطع الأول نقطة حساسة في حياة المقاتلين، وهي الملل والضجر المدمر أثناء فترة الانتظار الطويلة، فترة اللا حرب واللا سلم. كما غلبت المقارنات بين حربي 1967 و1973 من خلال المقارنة بين ذكريات المقاتل العائد وحاضره في سيناء والضفة الشرقية.

في المقطع الثاني تنتقل القصة إلى المستشفى حيث المرضة ثريا تسهر على الجريح وتقرأ كتاباته، وبينها خطاب لحبيبته التي هي ـ كالعادة الممجوجة ـ رمز لمصر. وفيها أيضاً سبب جرحه وهو عملية من عمليات القتال في الميدان.

أما المقطع الأخير فقد جاء وقفاً على المذكرات الوجيزة حول مجريات الأيام الأخيرة للحرب، وعبرها مر قلم الكاتب مروراً سطحياً على ما لو تعمقه لحق فيه قول الفاروق عبد العزيز، كالذي جاء عن هدوء الميدان بعد وقف إطلاق النار مما ذكّر الكاتب برواية (كل شيء هادىء في الميدان العربي). وقد سبق أن جاء في المقطع الأول ما يماثل (حرب الفقراء ـ عين المقاتل المصري على الجبهة السورية). وأخيراً ففي هذه القصة من خطابية القصة السابقة الشيء الكثير، والأذى الكبير.

هل ينسحب ما قلناه فيما سبق على ما كتبته نجاح العطار وحنا مينة مما أسمياه (لوحات قصصية)، في كتابهما المشترك (من يذكر تلك الأيام)؟ (منشورات وزارة الثقافة بدمشق 1974).

لقد احترز الكاتبان سلفاً على ما يمكن أن يقال حول فنية الأعمال التي قدماها عن القتال على الجبهة السورية في حرب 1973 (راجع المقدمة). وهذا الاحتراز يبرر الدعوة إلى إعادة استغلال المادة التي عالجتها الدكتورة العطار منفردة على نحو آخر، على نحو قصصي حقاً. إن ما قدمته الكاتبة في (من يذكر تلك الأيام ومن ينسى هذه؟) ريبورتاج صحافي، لا قصة (قصيرة ولا طويلة)، فهي تتحدث عن مشاهداتها وانطباعاتها في مستشفى، مستخدمة الفلاش، وجانحة نحو المبالغة في رسم صورة ما دار، وهو ما يذكر بالهالة التي صنعها الأدب للفدائي قبل حرب أيلول 1970 مما ضاعف من مرارة الفجيعة فيما بعد.

وفي كتابات الدكتورة المنفردة لوحة قصصية بعنوان (الزوجة التي لم تبتر ذراعها) وقد نشرت في مجلة الطريق (كانون الثاني 1974)، وذُيّلت بهذا التعليق من التحرير (الدكتورة نجاح العطار، الكاتبة والقاصة السورية خصت "الطريق" بهذه اللوحة الأدبية التي تدخل في إطار ما بدأ يسمى اصطلاحاً: الأدب التشريني) وهو كلام ذو فائدة واضحة لنا هنا. وإلى جانب قصص الكاتبة تأتي قصة حنا مينة الطويلة (الجبل) والتي يبدو فيها أن الكاتب يتابع غالباً لغته في (شمس في يوم غائم) على الرغم من طبيعة المادة، فلعل الكاتب أن يكون قد طلق نهائياً لغة رواياته الثلاث السابقة على (الشمس...).

* * *

القصّة القصيرة في امتحان الحرب ـ سنة أولى.

الثورة 9 / 11 / 1974 ـ دمشق.

في محاولة لتقري النتاج القصصي عبر السنة الأولى بعد حرب 1973 (الثورة 12 ـ 10 ـ 74)، لاحظنا تعزز مواقع قصة الحدث، والقصة التسجيلية، وخطر الريبورتاج الصحافي على القصة القصيرة، كما تبين لنا مدى ما غرق فيه الكتّاب من إنشائية وخطابية وعجز عن الترميز وترداد ـ بلا طائل ـ لمفردات الحرب ذات الطنين النحاسي، والمرور على جملة من أهم القضايا مروراً سطحياً.

إن استذكار هذه النتائج التي قادتنا إليها باقة من النصوص المتباينة زماناً ومكاناً، مما قدمه كتّاب القصة القصيرة عن الحرب، ينسحب مرة أخرى على النصوص المماثلة التي ضمها العدد الأخير من مجلة الموقف الأدبي (ت1 ـ 1974)، وعدد الشهر نفسه من مجلة المعرفة، إلا أن بعض هذه القصص الجديدة يقدم مزيداً من الملاحظات ويقودنا إلى مزيد من الاستنتاجات حول القصة القصيرة في الامتحان العسير الذي بدأت تواجهه منذ سنة: امتحان الحرب.

إن أغلب الكتابات التي تناولناها في دراستنا السابقة كانت لأقلام جديدة، وبعضها كان لأقلام اشترك أصحابها في المعارك. هاتان الميزتان لن نلتقي بهما في القصص التي سنتناولها هنا، مع الاحتراز على قصة رجب سعد السيد (المخاض:ملحق الموقف الأدبي)، إذ أن قدرة هذا الكاتب الكبيرة على الإيهام تثير التساؤل، وتمنع الجزم فيما إذا كان قد شهد القتال أم لا. وهذا الموقف برهان على ما يمكن أن تحققه التجربة الإنسانية ـ الفنية من توصيل حين يتوافر لها النضج!

إن أغلب القصص المعنية هنا ممن عرفتهم الساحة الأدبية منذ زمن بعيد: (فارس زرزور، كوليت خوري، صلاح دهني، عادل أبو شنب، حلمي القاعود، ملاحة الخاني..)، وهذا يشكل، بالإضافة إلى الفسحة الزمانية التي توافرت للقصص على نحو معقول، مسؤولية فنية مضاعفة. (سبق أن رأينا بعض القصص التي تناولتها الدراسة السابقة مما كتب في الأيام الأولى للحرب).

وبعد، فما الذي تقدمه هذه (الدفعة) الجديدة من (قصص الحرب)؟ وكيف تواجه القصة القصيرة هذا الامتحان الجديد العسير؟

1 ـ الكتاب مهتمون بوصف القتال، حريصون على (حَرفية) الحرب، لكأن ذلك وحده يقنعهم ـ قبل القارىء ـ أنهم يكتبون عن الحرب. وهذه علة، لعلها تعود إلى الاهتمام الطارىء بهذا اللون من الكتابة. من الحق أن قصصاً عديدة كتبت في عقابيل الحرب السابقة (1967)، إلا أن ذلك لا يؤثر في حقيقة جِدّة قصة الحرب العربية. ومن هنا كثر الحديث عن الطائرات (كوليت خوري، زرزور، دهني، أبو شنب)، والمدفعية المضادة للطيران (رجب سعد السيد) والدبابات (محمد الراوي).

وحديث الطائرات خاصة بات معروفاً مسبقاً لدى القارىء. ثمة طيار يسقط (لدى كوليت خوري هو سوري ينقذه أحد أفراد الشعب في قصة مواطن من تشرين: الملحق) ولقد سبق للمسرح أن قدم عملاً من هذا القبيل لمصطفى الحلاج: (أيها الإسرائيلي حان وقت الاستسلام، لكن الطيار المصاب هنا إسرائيلي)، وكذلك في العمل التلفزيوني الأخير (عواء الذئب).

وينفرد فارس زرزور في قصته (دبابة من فلسطين: الملحق أيضاً) فيصور ما فعلته معارك الطيران في نفس طفل متخلف، أعجز أبويه فأدخلاه في معهد لتعليم المتخلفين. إن الطفل قد أعجز كل محاولات إعادته سوياً. لكن الحرب ومعارك الطيران فعلت فعل المعجزة، فهو يتعلم الأرقام من ملاحقة الطائرات المتساقطة. ثم تبدأ سلسلة التطورات نحو المعافاة عبر غلالة شفافة من الرمز، تأتي وحيدة بين كل ما اصطنعه الكتّاب في هذه المجموعة من القصص، من وسائل التعبير، حيث انتصر تماماً إيثار المواجهة على أدنى أسباب الترميز.

وينحو عادل أبو شنب هو الآخر نحواً خاصاً في قصة (المظلة البشرية: المعرفة) التي يصر الكاتب على نعتها بالواقعية، أو الحكاية مع سائر الكتابات القصصية التي قدمها عن الحرب، وهو أمر سوف نتناوله عما قليل.

إن الكاتب هنا يرصد الطيارين الأربعة الذين قفلوا من مهمة للتو، فلحقت بهم الطائرات المعادية، وهم بعد على أرض المطار. لكن أجساد الناس في المطار مفتدية، وقد تناول الكاتب هذا الجانب من القتال في ـ حكاية، قصة؟ ـ أخرى، هي (الطياران الأسيران: الملحق)، حيث اندفع سليم الأعرج للقبض على طيارين إسرائيليين سقطا في محلة القدم، لكن الناس كانوا قد سبقوه.

إن كافة ما قدمه هؤلاء الكتاب عن القتال ورده قبلهم حنا مينه ونجاح العطار في قصة (الطيار) المشتركة ـ من قصص كتابهما: من يذكر تلك الأيام ـ لا يتوازى مع ما نراه لدى رجب سعد السيد في قصة (المخاض أوراق مقاتل مصري). ولا يأتي ذلك بسبب امتياز الجانب الذي تناوله: المدفعية المضادة للطيران أو استطلاع الغازات السامة. إن السبب هو في نضج التجربة الذي انعكس في عدة معطيات: استيعاب البعد العملي للحرب ـ السلاح ـ علاقات المقاتلين ـ استيعاب الجو العام ـ الجملة المنفعلة بالتجربة، والتي ندر أن تقع في مهاوي الإنشائية، سوى ما نرى في مطلع ذكريات الساعة 1420 من اليوم الأول، أو في نهاية ذكريات اليوم التاسع. إلخ.

إن ضجيج القتال وصخبه ليعلوان في القصص السابقة، لكن محمد الراوي يجري مجرى آخر في قصته (صوت الصمت: الموقف الأدبي)، إذ يختار لحظة توقف القتال في المدينة التي داهمتها الدبابات المعادية فدمرتها لكنها لم تستطع احتلالها.

المدينة ـ أرض المعركة: صامتة. وريشة الكاتب تلاحق المشهد بكل جزئياته. إنه يدقق ويجيد في وصف الأشياء، حتى يكاد المرء يحسب نفسه في صحبة (غريبه) أو أحد رفاقه، في القصص التي سعوا فيها لإكساب الأشياء شخصية مستقلة. إن الراوي يوظف هذا الأسلوب في تصوير القتال والصمود واندحار المعتدين دون أن يستغرق في تعداد الدبابات كما استغرق سواه في تعداد الطائرات.

2 ـ بالإضافة إلى ذلك، تناول الكتّاب الأبعاد الأخرى للحرب على اختلاف كبير فيما بينهم. فقد جسد رجب سعد السيد في قصته علاقات المقاتلين، سواء كانوا من رتبة واحدة، أم من رتب مختلفة. فمحمد سائق العربة، وأحمد سعد، وابراهيم.. يحيون معاً اللحظات الحاسمة في حياتهم: طعاماً، مزاحاً، استذكاراً، خوفاً، اندفاعاً.. أما مع الرتبة الأعلى: الضابط حسين، فلا تقع على سمات الاستعلاء والفوقية والخوف والتحكم والتزلف إلى آخر ما يحف بالمراتبية.. وهو ما انعكس على استحياء في قصة (حمدو ومدفعه: الملحق) لعادل أبو شنب، حين يريد حمدو أن يثبت لقائد الكتيبة (الذي يحبه) أن التزامه بالدفاع عن المواقع ليس التزاماً هشاً مما يوحي بفرجة في علاقة الرئيس بالمرؤوس، وهو ما تشتمّ رائحته منذ مطلع القصة.

لقد أهمل الكتّاب هذا الجانب من علاقات القتال، فكأنهم لا يجرؤون ـ حتى الآن ـ على الكتابة عن أدنى ما

قد يثير شبهة السلبيات، كخوف المقاتلين الإنساني المشروع، أو عاهات المراتبيين المعروفة ـ ولا ريب أن خسران الكتّاب لهذا الجانب، وبالتالي كون كتاباتهم وحيدة الجانب، تنصرف إلى التبييض، إن ذلك لا يحقق الربح الذي يرجون، فالحياة هي المحكّ النهائي للكتابة، والجرح من ناحية أخرى لا يزال طرياً، ومهمة الأديب ليست إعلامية ودعائية ـ على الأقل ليست المهمة الوحيدة ـ حيث تجاوزت الأساليب الحديثة هنا أيضاً لعبة التبييض الوحيدة الجانب.

ثمة من الكتاب من توقف عند ألوان أخرى من المعاناة ـ كالإسهام الشعبي وقت القتال ـ بدلاً من ذلك اللون الذي حال لكثرة ما تداولته الأقلام وهو ملاحقة الطيارين المتساقطين، أعداء أو أصدقاء (دهني، خوري، أبو شنب..). هكذا كتبت ملاحة الخاني عن الغارة التي تعرضت لها دمشق، ورافقت الراوية فيها زينب في القبو، وصورت الضحايا الآخرين ورجال الدفاع المدني (قصة انفجار: الملحق). وقد جهدت الكاتبة في نقل صورة ما جرى، مستخدمة الفعل المضارع، ومبالغة في تقصير الجملة وزيادة سرعتها، لكن ذلك لم يخف عن أسلوب الكتابة سمة القص الكلاسيكي التي عرفت بها.

3 ـ حاول فارس زرزور أن يؤكد من خلال ترميز بسيط في قصة (دبابة من فلسطين) الأثر الإيجابي للحرب، في جعل الطفل القاصر بشار يبتدىء الانقلاب إلى إنسان سوي.

إن آثار الحرب في المحاربين أنفسهم كانت أشد بروزاً كما تذهب القصص المعنية عامة. فعقدة البارادوكس ـ أو الخوف من الخطر ـ تظهر عند بطل رجب سعد السيد. لكن الخوف ينقلب إلى نقيضه حين ينقذف الإنسان في لجة الخطر. ولا شيء يوحد نفوس المقاتلين الفقراء مثل أن يكتووا بنار القتال. إلا أن هذا الرصد كله لآثار الحرب لا يزال هامشياً، يجبن عن الغوص في الجراح وكشف الأعماق. وليس على القارىء إلا أن ينتظر سنة أخرى، أو أكثر، من يدري؟

4 ـ تنفرد قصة صلاح دهني (المغائر للموتى: المعرفة) بمحاولة تجسيد بعد إنساني خاص، من خلال تصوير اعتصام الكلبة بالمغارة التي يسعى عدد من المقاتلين للتخفي فيها من غارة معادية، والكلبة لا تبرح باب المغارة على الرغم من محاولات المقاتلين التي أوشك أحدهم فيها أن يطلق النار.

ينكشف الأمر بعد أن تقع قنبلة على المغارة، ويكون المقاتلون قد التجأوا إلى حفرة أخرى، عن وجود جراء وليدة في المغارة قد قتلتها الغارة. وما إن تجوس الكلبة الثكلى بين جرائها حتى تهيم لائبة في البراري التي تصطلي بالنار. وتجتمع ها هنا الصدفة التي حمت المقاتلين، والشعور الأموي المفجوع، ولقد استطاع الكاتب بأسلوب القص البسيط أن يفجر القصة تعاطفاً إنسانياً من جهة وحقداً عارماً من جهة أخرى. لكنه عمد إلى تحويل الأمر في النهاية إلى نكتة، فهبط بالقصة من علياء توترها، وهو ما سنرى (كوليت، أبو شنب، زرزور) يقعون فيه أيضاً في خواتم قصصهم المذكورة.

5 ـ وفي الحرب شهداء، وحلمي القاعود وحده في هذه المجموعة يكتب عن الشهداء في قصة (جرح الأحبة: الملحق). إلا أنه في هذا التفرد لا يقدم جديداً، سوى أن بطله حامد الشيمسي قد مضى صريع السؤال (متى تدمدم بالرعد؟)، فلقد قتلته حالة الانتظار والتوتر. والكاتب يؤرخ للشهيد: يصف الذين اجتمعوا لاستقبال جثمانه، يقف عند الأم الثكلى.. ويسترسل في أخبار جانبية كغياب صديق الشهيد محمود رضوان وموسى وأم محمود.. وتظل جمله في ذلك كله حارة مشدودة وخاصة في اللحظات الحرجة حين يقبل النعش على أم حامد.

6 ـ يحرص الكاتب على التدخل المباشر، وخاصة في نهاية القصة، مما يجهض الجهد الفني الذي يكون موشكاً على إثمار قصة فنية، تحمل قيمتها ليس ـ فقط ـ من حديثها عن الحرب (قيمة خارجية)، بل من تجربتها الفنية (قيمة ذاتية). ومن أمثلة هذا التدخل الصارخة قصة كوليت خوري، حيث أعلمتنا الكاتبة ـ بإصرار ـ أنها التقت في المستشفى العجوز الذي كان ينقل من أطراف دمشق الصحراوية أحد الطيارين الجرحى. هذه الخاتمة نقلت القصة نقلة فورية، وقاتلة، من ميدان القصة القصيرة، إلى ميدان الريبورتاج الرشيق، أو بالأحرى، إلى ميدان اللقطة الصحافية الذكية. وهو أمر يدفعنا إلى التساؤل عما يحاسب كاتبة القصة القصيرة عن مصدر أو طريقة تحصيل المادة الخام لقصتها؟ وهل يخدم التصريح بذلك القصة دائماً؟ أوليس ذلك عين ما فعلته الدكتورة نجاح العطار فيما كتبته منفردة في عملها المشترك مع حنا مينة: (من يذكر تلك الأيام؟).

ومن هذا القبيل ما فعله فارس زرزور أيضاً في خاتمة قصة (دبابة من فلسطين)، في مقطعين قصيرين متتالين، أشار أولهما إلى معرض دمشق الدولي لهذا العام ـ جناح غنائم الحرب، وأشار الثاني إلى تساؤلات الطفل بشار ـ بطل القصة عن استئناف الحرب. لقد بدا المقطعان محشورين على الرغم من ضرورتهما للقصة. والكاتب لم يوفق بين هذه الضرورة وبين السياق الفني للقصة. وهكذا ضاع معنى كتابة بشار الطفل على إحدى الدبابات ـ الغنائم بحروف متقطعة: (هذه دبابة فلسطين)، وهي الكتابة التي أُستقي منها عنوان القصة. كذلك ضاعت التفاتة الكاتب المتميزة بين كل ما كتب عن الحرب تقريباً، ونفي التساؤل ـ على إيجازه ـ عن استئناف الحرب، وتعليق المستقبل على الشهادة المهنية، وليس فقط على العسكرية (حلم بشار في أن يكون ضابطاً أو طياراً) إن هذين المقطعين كانا قمينين أن يدفعا القصة خطوات إلى الأمام، وأن يطوراها، ويغنياها، ويوسعا من أبعادها. لكن هذا التدخل حال دون ذلك، أو ـ وهذا افتراض آخر ـ لعل امتداد القصة جعل الكاتب يختصر الدرب أخيراً، ولكننا لا نميل إلى هذا الاحتمال، ففارس زرزور من المعروفين بالنفس الطويل.

تنقلنا سمة التدخل المباشر في البناء الفني إلى سمتين أخريين اقترنت بهما. ونعني: اهتزاز الخاتمة، والتقريرية. ويطالعنا ذلك كله في قصص (خوري، زرزور) وفي المظلة البشرية لعادل أبو شنب، حيث يعرج الكاتب، قبل مغادرتنا، على شرح سبب اندفاع الناس في المطار وتغطيتهم بأجسادهم للطيارين الأربعة. وهذا الإصرار، جاء بمثابة الدبوس الذي ينفس البالون وهو في أجمل هيئة!

7 ـ طرافة اللقطة: إن اعتماد بعض الكتاب على اللقطة الطريفة في بناء القصة القصيرة هو نتيجة طبيعية لكون قصة الحرب لدى أولاء قصة حادثة. وهذا كما هو معروف شأن القصة الكلاسيكية في أدبنا العربي. أما القصة ـ الحالة فمن النادر أن نراها بين ما كتب حتى الآن عن الحرب. ومن هذا النادر قصة (صوت الصمت) لمحمد الراوي.

إن قصة كوليت خوري خير ما يجسد طرافة اللقطة: كهل وسط الصحراء يراقب السماء والطائرات معجباً، متذكراً أيامه، ويهم بأحد الطيارين وقد سقط في مظلته. الكهل يحارب أيضاً وهو في الصحراء. الطيار سوري جريح والكهل المنقذ ها هنا، والقصة بكاملها هي اللقطة، تماماً كما في إحدى كتابات عادل أبو شنب (دم صعب المنال: الملحق) أما لدى فارس زرزور، فقد انحصر الاهتمام باللقطة في إحدى جزئيات القصة، وذلك عندما خط بشار تلك العبارة على الدبابة. والواقع أن صنيع زرزور بادي التكلف، ويوحي بأن اللقطة اصطنعت خصيصاً لتبرر العنوان الذي لا يجد في عدة صفحات سابقة تبريراً.

8 - أسلوب المذكرات: وهو من أبسط الحيل الفنية التي تسهل مهمة كاتب القصة عن الحرب. إن بساطة هذا الأسلوب تمتحن من ناحية أخرى مقدرة الكاتب. فهي ليست معبراً يسيراً له وحسب. هذا ما نعاينه في قصة رجب سعد السيد. لقد كتب مذكرات الأيام الأولى للحرب: الانتظار في صبيحة السادس من تشرين، الساعات الأولى، ثم الأيام التالية حتى اليوم التاسع. ويختتم الكاتب القصة بفقرة تحمل هذا العنوان الدال (وقفة طويلة.. جداً)، نرى فيها مبرر وقوف المذكرات عند اليوم التاسع حيث أصيبت عربة المقاتل - الراوي، وأصيب هو بفخذه، ونرى فيها كذلك امتدادات القصة الرائعة إلى المستقبل، سواء في وقوف القتال أم في استئنافه.

يبتعد رجب سعد السيد في هذه القصة عن المآخذ السابقة التي رأيناها، وينجو بقصته خاصة من شرك الإخبارية التي نرى الكتاب يحتالون عليها في تقديم حدث القصة. لكنهم لا يلبثون أن يقعوا في مطباتها، كأن تكتب كوليت خوري في قصتها المذكورة "ويقول الطيار بجهد: اشتبكت مع عدة طائرات للعدو.. أسقطت طائرة.. وأصبت أخرى.. لكنني أصبت.. بدوري. وما استطعت أن أخبر القاعدة.. كان جهاز الإرسال معطلاً"، فما حاجة الطيار الجريح في أدق اللحظات إلى هذا التقرير الإخباري يقدمه للكهل المأخوذ بما يجري؟

إن رجب سعد السيد حين يمارس لعبة الاسترجاع، لا يدع ذلك يؤثر في توتر القصة وديناميتها، ويعتمد بدلاً منه تقطيع حالة الاسترجاع الواحدة، وتسريعها، فيتحقق بذلك من نجاح توظيفها في قصته. والحق أن هذه القصة هي أفضل ما بين أيدينا، بل لعلها من أفضل نماذج السنة الأخيرة.

9 - التسجيلية: التي تبرز خاصة لدى عادل أبو شنب وصلاح دهني. فهما يمتحان من أخبار الحرب ووقائعها، ويتصرفان إلى هذا الحد أو ذاك في المادة الخام، إلا أن الطابع التسجيلي يظل بادياً، خاصة لدى عادل، حيث يندر أن تقع على جهد الكاتب الفني في معاملة المادة. وأمر القصة التسجيلية معروف في قصص الحرب عامة، لكن عادل يصر مع ذلك على نعت كتاباته بالواقعة أو الحكاية، مذكراً من جديد بما كتبه حنا مينة ونجاح العطار في مقدمة عملهما المشترك. يقول أبو شنب في مقدمة (المظلة البشرية): "هذه واقعة وليست قصة، قد تكون الأسماء والحوادث ليست الأسماء والحوادث نفسها، لكن الجو والإطار هما اللذان حرص الكاتب على توفيرهما". (مجلة المعرفة). ويقول في ملحق مجلة الموقف الأدبي: "هذه حكايات ووقائع وليست قصصاً، وهي وإن كانت أحياناً من صنع الخيال الشعبي الذي ردد حكايات ووقائع على وهج حماسة منتظرة بسبب النصر، كانت بحاجة إلى تسجيل وهذا ما حاولته. المادة الخام الرئيسية ليست من صنع يدي. القالب الجاهز تقريباً هو ما صنعت أو ما حاولت".

إننا نتساءل: إذا كان صنع القالب - ودعك من كونه جاهزاً!! - وتغيير الأسماء والحوادث - على قلة أو على كثرة - وتوفير الجو والإطار العام، إذا كان كله لا يغير من أمر المادة شيئاً، فيدع الواقعة واقعة والحكاية حكاية، فما الذي يجعل من مادة القصة مثلاً قصة؟ هل ينبغي أن نحترز على إيحاء التساؤل بكون هذا الصنيع يحيل المادة إلى قصة؟ إن ذلك وحده لا يكفي حقاً!

إن الكاتب لا يستطيع بتصريحاته تحديد جنس العمل الأدبي. بل إن العمل يحمل هويته في طياته. وهذه الاحترازات التي شغلت عادل لم يتوقف صلاح دهني عندها على الرغم من أنه قدم لقصته (المغائر للموتى) بهذه الكلمات: "هذه القصة واقعية، حدثت فعلاً خلال حرب تشرين. وقد وضع الكاتب التوشية ونسج الجو، أما الحدث - النواة ذاته فمطابق لما وقع فعلاً." (مجلة المعرفة). أما إذا كان صنيع عادل أبي شنب تبرئة للذات من

الهشاشة الفنية التي رافقت تقديم مادته فهذا أمر آخر. (انظر ما قدمه تحت عنوان "أي سلاح" في الملحق).

لعلّ الملاحظات السابقة تبين جلياً كيف أن شوط كتابة قصص الحرب لا يزال طويلاً وشائكاً أمام الكتاب الذين جربوا، والذين لم يجربوا. وتظل حصيلة سنة بكاملها بالغة الفقر، تستوي في ذلك الأقلام الجديدة والسابقة. فهموم المسألة الحارقة لا تزال أرضاً حراماً على الأقلام التي اكتفت حتى الآن بالنقر على الأبواب، لا تزال حراماً على الأقلام التي لم تحل المعادلة الفنية لهذا النوع من القصة القصيرة العربية. وإنه لامتحان عسير حقاً!

* * *

محمد كامل الخطيب في الأزمنة الحديثة

الثورة 23 / 11 / 1974 ـ دمشق.

تتقدم مجموعة قصص محمد كامل الخطيب (الأزمنة الحديثة) التي صدرت مؤخراً عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، لتحتل مكاناً لها في صدر القصة القصيرة السورية المعاصرة، مدلّةً بتجربة الكاتب الهامة فيها فنياً وإنسانياً وخاصة في القصة الطويلة الأولى (دراسة في الزمن)، وهي القصة التي تعلن للوهلة الأولى غرام الكاتب في التفقير والترقيم، فقد وزعها إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، ثم وزع المقدمة إلى وجهين للموت والحياة، وكل وجه إلى ثلاث فقرات. أما الفصل الأول: الأزمنة الحديثة، فقد قسمه إلى زمنين: الشروق، العبور. وكذلك الفصل الثاني: الأزمنة الماضية: زمن النهاية، والزمن الميت. بينما وزع الفصل الثالث إلى عدة لمحات وترنيمتين.

سوف تطالعنا هذه السمة من سمات اللعبة القصصية عند محمد كامل الخطيب في قصص "آه يا رحلة الشتاء والصيف، محاولات جاهدة...، متوازيات القامة المنتصبة، حكايات رحلة العمر، فنادق الدرجة الثالثة". ولكنها لا تبلغ هنا ما بلغت في أولى وأهم قصص المجموعة "دراسة في الزمن". ومن المهم قبل أن نترك هذه الإشارة أن نؤكد أن هذا الغرام بالتفقير والترقيم، على الرغم مما قد يوحي به عامة من شكلية، أو تأثيرات خارجية في القصة وفي التوصيل والقارىء، فإنه بفعل عوامل أخرى سوف نراها في فنية القصة لدى الخطيب، لم يوقع الكاتب بأي من تلك المزالق، ولم ينسحب بسلبية على تجربة أي من القصص، فهذا الغرام يظل مهما اختلفت الحدود، أميناً للقصص ونابعاً منها، وموظفاً في خدمتها.

* * *

بين يدي الكاتب في دراسته في الزمن مادة روائية، وتغري خاصة ببناء روائي تقليدي، لكنه أعاد خلق المادة على نحو آخر، خاص به. فداخل بين جملة من العلاقات الإنسانية والمستويات التي يمكن ملاحظتها في:

* العامل أحمد المحمود، المهاجر إلى الشام مصطحباً ذكرى خطيبته حليمة، وابنة الجيران الطالبة العطوف عائدة.

* عائدة وعادل، هي ابنة الطبقة الفوقية الطامحة للانسلاخ عن منبتها، والانخراط في الطبقة الثورية الصاعدة، وهو المتردد في قبولها، مما ينهي علاقتهما.

* الكهل الإقطاعي العائد إلى القرية يستذكر أيامه ويعاين المتغيرات الطارئة.

* عادل بعد عائدة يستذكر اللواتي مررن بحياته قبلها وبعدها ويقف خاصة عند زهرة.
* ظهور سانشو بانسا، وهو تابع دون كيشوت، في قرية عادل الصحافي.

وفي هذه القصة يبرز تعامل الكاتب مع التاريخ العربي والإنساني على نحو فذ. فمنذ تبدأ قصة عادل وعائدة يبدأ الكاتب بمزاوجة مستوى القصة الحاضر، الواقعي، بالمستوى التاريخي، الرمزي: أبو سفيان، وإسلامه، وركوبه موجة الدولة الصاعدة، كذلك جبلة ابن الأيهم، وتأرجحه على الخيط الرفيع بين الجاهلية والإسلام، هملت، الحطيئة. وغاية ذلك كله: إدانة يسارية عائدة المصمودي ذات الهوية التي ذكرنا.

وفي خاتمة القصة نرى الكاتب يبعث ثانية تابع دونكيشوت: سانشو بانسا، بتفسيرات جديدة وإسقاطات جديدة. إن عادل الصحافي يعود إلى قريته حيث حلّ رجل غريب. وهذا الرجل ينقل كيف أنه أراد من ميخائيل سيرفانتس أن يكتب قصته مع دون كيشوت الذي يستغله ويضطهده منذ بطن التاريخ، وفي شتى الحقب والمراحل، منذ عهد نيرون إلى هولاكو، إلى هتلر، إلى الوضع الصهيوني الحاضر، وفي هذا تكمن الحروب وسائر أدواء البشرية.

لقد اشترى دونكيشوت سيرفانتس بماله. فكتب ما أسر إليه سانشو بانسا على النحو المتداول والمعروف، ولكن القصة الحقيقية هي ما يرويه سانشو على عادل، فهل سيجري عادل مجرى سيرفانتس وتشتريه الرأسمالية المعاصرة؟

هذه الخاتمة لدراسة الكاتب في الزمن، لدراسته في التاريخ، قد طورت بشكل فني بارع وذكي قصة عادل وعائدة، حتى أعطتها بعداً إنسانياً وتاريخياً. ولقد كان الكاتب في هذا، أو في الفصول السابقة، لا يني ينوع في أدوات القص، فيكسر الحواجز الزمانية والمكانية، أو يزاوج بين رصد شخصيتين واستبطانهما، وفي هذا يقع أحياناً في التكلف أو القسرية كما نرى في (الزمن الميت).

* * *

أبرز ما في القصص التالية هو ذلك النفس الصوفي القوي المتجلي في العبارة، المنعكس على بناء القصة، المتمكن في الأسلوب والجو العام. وخير ما يدل على ذلك كله قصة (سيمفونية صوفية على أبواب بيت دمشقي)، حيث يتجاوز الأثر الصوفي في القصة ترداد كلمات القطب، والمريد، والفهم، والعشق... إلى آخر المفردات الصوفية، ويصل إلى القدرة على ملاحقة التوق الإنساني للمعرفة وللحقيقة، ووضع القارىء في جو التجربة الصوفية الحارة. وثمة قصص أخرى ينعكس فيها ذلك إلى حدود متفاوتة، لكنها ليست بمثل ما نرى في هذه القصة (انظر: صلاة استسقاء ـ آه يا رحلة الشتاء والصيف). والسؤال الأهم الذي يترتب على معاينة قدرة الكاتب في هذا التمثل الصوفي هو: توظيفات هذا التمثل؟ إن قصة (سيمفونية..) تنتهي بانتحار الشاب ابن العشرين، وهو ليس المنتحر الوحيد بين أبطال الكاتب ـ والانتحار الذي تقدمه القصة ليس إفلاس الطريقة الصوفية، بقدر ما هو يأس الشاب في ذروة عنفوانه. كذلك الأمر في انتحار بطل قصة (حكايات رحلة العمر). ومن هنا يكون هذا البعد الصوفي في تجربة الكاتب محدود القيمة، قياساً إلى طبيعة هذه التجربة التي تقدمها القصص بكل جلاء: تجربة سياسية منحازة طبقياً إلى صف الطبقات الثورية الصاعدة، تجربة نضالية، قومية وإنسانية، كما سنرى في القصص التالية.

إن الكاتب يقاطع بين عدد من المستويات: الطبقية ـ الفلسطينية ـ النضالية ـ الإنسانية وذلك في قصة

(محاولات جاهدة ومشروعة لرفع اصبع صغيرة يقوم بها تلميذ جاد في مدرسة ابتدائية) وفي قصة (متوازيات القامة المنتصبة).

ففي الأولى نرى:

* المعلم والتلميذ، والتربية الاضطهادية، اللا إنسانية.

* الصهاينة ، الرأسماليون، العنصريون في العالم.

* الفلسطينيون الجياع، السود الفيتناميون، شرفاء العالم.

وفي الثانية نرى:

* عمال مصانع النسيج المضربين، وخاصة أنيس الصالح.

* أصحاب المعمل.

* أبا إيبان ودايان ومجلس الوزراء الصهيوني والسياسي الغربي الكبير جداً.

* أصحاب الجلالة والفخامة الملوك والرؤساء العرب..

* فلاحو القرى وطلاب المدارس والثوار الفلسطينيون.

وخلاف ذلك، نرى في قصص أخرى ـ تؤكد ما ذكرناه عن تجربة الكاتب ـ مستوى واحداً للقصة، أو خطاً واحداً، كما في قصة (آه يا رحلة الشتاء والصيف) وقصة (يا ليل) وقصة (متعب مثل قطار قديم).

* في الأولى نطالع عناوين الفقرات التالية: هبوط الحرب ـ وهزيمة حزيران هي المعنية ـ معراج الأمل، القتل عمداً وهذه القصة إضافة إلى القصة الأخيرة (متعب...) تبين سمة هامة في كتابة الكاتب عن حزيران، والتي لا تنزلق في المنزلقات الشهيرة للقصة القصيرة والشعر (الندب وما أدراك)، بل تنطلق من رؤية تاريخية ونضالية دائمة العافية.

* في القصة الثانية الجندي المسافر صباحاً إلى الجبهة، في ليلته الأخيرة مع امرأته والجنس شديد الحضور، مع محاولة لاستغلال ما يحمله من معاني الخصوبة والقوة واستمرار الحياة.

والحق أن الجنس الذي نرى هنا، وفي القصة الأخيرة (متعب...) خاصة، حيث استرسال وتدقيق في وصف مضاجعة الجندي الجريح المنسحب لفتاة عذراء من كفر الليل، إن ذلك لينضاف إلى ما سبقه أن رأيناه من أبعاد (تاريخية ـ طبقية ـ صوفية) ليكمل بذلك ملامح تجربة الكاتب الإنسانية والفنية في هذه القصص. وهي التجربة التي تظل مشرقة وزاخرة بأشكال النضال، على الرغم من قصة (بوابات) التي تنغلق فيها الأبواب كافة في وجه الباحث عن الآخرين، وحيث نقرأ في ختام القصة "كان قد عاد إلى الشارع الذي بدا له امتداداً نهائياً. تساءل لماذا ندور على بوابات بعضنا ولا يجد أحدنا الآخر؟"، (ص127). فهذه التوشيحات السوداوية تزيد من إشراقة تجربة الكاتب واقعية، ولا تشتط بها إلى إحدى الهاويتين: التفاؤل المغرق أو التشاؤم القاتل.

إن اكتمال الحديث عن قصص (الأزمنة الحديثة) لا يكون إن اكتفينا بما تقدم عن صنعة الكاتب فيها، من غرام بالتفقير والترقيم أو مزاوجة بين المستويات، أو توشيح اللغة كمفردات وعبارات بالوشاح الصوفي. ولا بد أن نضيف أن الكاتب يسعى في بعض الأحيان إلى اصطناع المفردات والعبارات التي تذكر بصنعة الشاعر الحديث، حيث تعج المجازات والاستعارات. ومما يمثل ذلك قصص "آه يا رحلة الشتاء والصيف، يا ليل، صلاة استسقاء"، بينما نجده في أحيان أخرى ينحو نحو الصياغة العادية السهلة المباشرة. ومما يمثل ذلك خاصة قصص "محاولات

جاهدة...، حكايا رحلة العمر، بوابات، متعب مثل قطار قديم".

كذلك القصة الأولى والأهم (دراسة في الزمن) وإن كانت بعض مقاطعها لم تخل من اللون السابق (مقطع ترنيمة الهجرات القسرية والمستمرة خاصة)، وهو ما قلَّ أن نلحظه في قصص أخرى، إلا ما كان في قصة (فنادق الدرجة الثالثة)، حيث يستقل كل من مقطعي القصة عن الآخر بكل وضوح. ولقد أفلت زمام الصنعة من يد الكاتب في مواضع قليلة، كالمبالغة والاسترسال الشديد في قصة (آه يا ليل) أو قصة (فنادق الدرجة الثالثة) بكاملها، والتي لا تعدو أن تكون عرضاً إنشائياً لم تحله إلى قصة محاولة رصد الأشياء في المقطع الأول، على نحو يحفظ لها كياناً مستقلاً، وهي محاولة لا تبرز في هذه المجموعة، وإن كان الكاتب قد شرع يجربها في قصصه الأخيرة، مما يثير السؤال حول ما إذا كان تأثر الكاتب بتجارب الرواية الفرنسية الجديدة (غرييه ورفاقه) يتنامى ويطرد؟

ومن المواضع الأخرى التي اهتزت فيها العملية القصصية دعاءات الاستسقاء في (صلاة استسقاء)، وإطالة الحوار في قصة (بوابات). ولنقرأ هذا المقطع الصغير من حوارات (بوابات):

" قرع الجرس ، فتحت أم سعيد:

ـ سعيد موجود؟

ـ آسف خرج منذ الصباح ولم يعد

ـ قولي له سأل عنك علي، سلمي لي عليه

ـ الله يسلمك. تكرم

ـ شكراً

ـ مع السلامة"

فما الحاجة إلى هذا المط الذي لا يقدم للقصة إلا أن يرخي أنفاسها؟ بيد أن هذه المواطن تظل نزرة في المجموعة، ولا تنال من جدارتها في احتلال مكانها البارز في صدر القصة القصيرة السورية المعاصرة، لأن محمد كامل الخطيب استطاع أن يقدم فيها نفسه كفنان له همومه الإنسانية الكبيرة، وقدرته القصصية البادية.

* * *

رياض عصمت وطائر الخرافة

جيش الشعب 3 / 12 / 1974 ـ دمشق.

يبدو رياض عصمت في مجموعته المسرحية الجديدة (طائر الخرافة) مغرماً بالتجريب وكبير الطموحات. فهو يكتب في الدراما والميلودراما والمسرح الشامل، والذهني، والعبثي. ويقدم لكل مسرحية ونوع بمقدمة خاصة، أهمها مقدمة مسرحية (طائر الخرافة) التي يحاول فيها أن (ينظّر) فهمه للمسرح. ومن أهم ما جاء في ذلك قوله: "أرى المسرح في هذا العصر صرخة، ولكن على هذه الصرخة أن تتحول إلى فن، وما الفن في القرن العشرين سوى نوع من الاحتجاج والتمرد. أحلم بمسرح يحطم كل شيء... يخلق جواً من الرعب والهستيريا والجنون والسخرية والأسطورة... مسرح يصور عبث الكون وفجيعة الموت وضراوة القتل. مسرح يتحدث في

السياسة والجنس بصراحة. وهذه أول تجربة أقدم عليها في ذلك حالماً بمزيج من الرقص والغناء والتمثيل والإيحاء حالماً بمسرح شامل حي" (ص66). تلك رؤياه النظرية، وهي تثير من المشاكل والمناقشات القدر الكبير والخطير، ولكن ماذا عن التطبيق؟ إنه سؤال يتعلق بهذه المسرحية كما بسواها من أعماله. فهل خلق الكاتب في (طائر الخرافة) أو في "القنبلة" أو في "الذي يأتي ولا يأتي" أو في (الخسوف) هذا الفن الذي يحلم به؟

ينثر رياض في مسرحية "طائر الخرافة" الدبابيس الواخزة التي راجت في الفترة الحامية التي أعقبت هزيمة حزيران 1967 وهو يذكر في هذا الصنيع بالكتابات التي حفلت بها تلك المرحلة. وحين يتجاوز نثر الدبابيس إلى طرح التساؤلات، فإنه يقع في شرك المرحلية، لأن قارىء المسرحية اليوم، وبعد سنوات قليلة من كتابتها، يرى أن أسئلة عديدة مما طرحته لم يعد وارداً. أما الأسئلة التي استطاعت أن تثبت على الرغم من وقوع طارىء هام كحرب تشرين، فإنها نزرة. وفي أحيان أخرى تواجهنا بعض التساؤلات الخطرة التي تزوّر الوعي الجماهيري، وتميّع الصراع الطبقي، كقوله: "الله يحب الجميع فلماذا نكره بعضنا بعضاً؟ الوطن يتسع للجميع فلماذا نكيد لبعضنا؟" "ص79". وفي المسرحية بعد ذلك توزيع للأدوار في الحياة: الاحتراف للمقاتل، وللمفكر، وبقية الأدوار الإنتاجية لباقي فئات المجتمع! فالشطر الأول من هذا التوزيع يجعل القتال والتفكير حكراً على فئة خاصة من البشر، وهو قول غني عن كل تعليق. أما اليأس وروح التفجع اللذان بثهما رياض في ثنايا المسرحية، فإنهما لا يلغيان انتماءه التفاؤلي، وهو ما سيتكرر في المواضع الأخرى، على الرغم من تأكيده على معارضة التفاؤل وترحيبه بالحقيقة السوداء وحرصه على عدم المجاملة، بنوع خاص من الشجاعة.

وإذا ما عدنا إلى المسرحية الأولى في المجموعة، فإننا نجد أنفسنا أمام تجربة خاصة في الميلودراما، يستهلها بآراء اريك بنتلي في الميلودراما، ثم يثني بمبررات توجهه إلى هذا الفن، ويعدّ من ذلك افتقار بصيص أمل عقب حزيران عام 1967 وصعوبة اجتماع شاعرية الأسلوب وواقعية الحدث وتعبيرية الحلم، وهي أهدافه الأساسية، إلا في الشكل الميلودرامي.

إن رياض عصمت ينقم على الميلودراما السائدة افتعالها وتهويلاتها وما فيها من سمات رومانسية أو فانتازية، ويقول: "إن الميلودراما عندي هي احتواء ملائم وجاد لما أريد التعبير عنه، بل لا أجد وسيلة إلا الميلودراما الجادة كشكل فني ينبع من شخصيات وأحداث القنبلة، وينتقل بها كشحنة من الكهرباء إلى الجمهور. (ص9).

ولقد كتب "القنبلة" كتجسيد لما تقدم، وساق كثيراً من الكلام ذي الطابع الفلسفي عن الله والدين والإنسان "ص53 خاصة"، فبدا من خلاله التأثير الوجودي الديني "ص58 خاصة" الذي يذكر بالطابع المماثل في مسرحية مصطفى الحلاج "الدراويش يبحثون عن الحقيقة". وإن كان يتجاوزها في إدانة دور رجل الدين التوفيقي والتثبيطي. والواقع أن هناك أكثر من مدعاة لاستحضار مسرحية الحلاج حين تحضر مسرحية "القنبلة". فبين شخصيتي المتهم "القنبلة" والدرويش "الحلاج" أكثر من سبب. كلاهما يبدأ حيادياً ثم يستوي من بعد رجرجة مبهظة بين الماضي المسالم ظاهرياً والحاضر الذي زج فيه بصورة جبرية. وللمتهم عند رياض امرأة واحدة تشده إلى الماضي، أما لدى الحلاج، فللدرويش امرأتان ـ الماضي والمستقبل ـ تتجاذبانه.

و"القنبلة" تطرح أخيراً أحقية الوجود الصهيوني على لسان الحارس "2" الذي يبدو تقدمياً، وهو يحمل رؤياه المهزوزة: "قبل التاريخ والآن نحن سواء. نحن في أحضان غابة" "ص61". إن ما حفلت به المسرحية من: الوجود الصهيوني ـ والمسرحية تخاطب الصهيوني كما العربي ـ، الهموم الدينية والوجودية ـ المعاناة النضالية بدءاً

بطرق الاستجواب المعهودة، إن ذلك كله قضايا كبيرة بحق، لكن طبيعتها الميلودرامية لم تكن فيما يبدو مشجعة، وخلاف ما أراد لها صاحبها.

وننتقل إلى تجربة الكاتب في المسرح الذهني حيث محاولة المزاوجة بين بريخت وستانسلافسكي. ها هنا نطالع في البداية أيضاً مقدمة، لكنها هذه المرة عن الالتزام، وفيها يقول الكاتب في جملة ما يقول: "من المؤكد أنني لست ضد الالتزام" وهو تأكيد يوحي بإمكانية أخرى، هي إمكانية الوقوف ضد الالتزام عامة، لا ضد جنس بعينه. والعبارة التي تلي أقل عجباً: "والالتزام بقوى التقدم خاصة"، فهي تطرح إمكانية الالتزام بغير قوى التقدم، فضلاً عن تبسيطيتها لموضوعة الالتزام، وهذه العبارة تنم في أفضل الأحوال عن اهتزاز اللغة النقدية، أو بتدقيق أكبر: اهتزاز المصطلح.

في بداية المسرحية (الخسوف) محاولة باهتة في الترميز (القمر)، تتكرر في نهايتها أيضاً، حيث ينضج الخسوف كرمز للهزيمة والانكفاء المؤقت.

ويصاحب تقديم الرمز - القمر - في البداية حديث يبدو مقحماً، ويستمر بهذه الصفة فيما يقوله من بعد الرجل الثاني، على الرغم من صحة الكثير مما يقول، بخلاف هوس التغني بالماضي الذي يشيع في المسرحية، أو تلك التهريبات التي تتسلل عبر ثناياها.

وأخيراً، ففي خاتمة المجموعة مسرحية (الذي لا يأتي)،حيث يطالعنا التأكيد على أصالة النظرة العبثية لدى رياض - انظر ثانية مقدمة مسرحية الخرافة ص66 - وهو يحتج لكتابة هذا النوع من المسرح بمبرر المعاناة الإنسانية العامة. لكن التجريب هو الذي يغلب على المسرحية، لا التجربة الإنسانية كما ينشد الكاتب.

إن هذه التنوعات في المسرحيات الأربع (توجه وطني، ديني، إنساني، عصري، مسرح شامل، ميلودراما، ذهنية، عبثية...) تؤكد ما سبق أن قلناه عن طموحات رياض وتجريبيته، كما تؤكد صدقه فيما يسعى، وهو ما لم يتواز مع العطاء الذي استطاع أن يقدمه في مجموعة مسرحيات (طائر الخرافة) لتجسيد ذلك، نظرياً عبر المقدمات أو عملياً في النصوص.

* * *

عبد الله عبد يقصّ للأطفال

الثورة 1 / 6 / 1975 ـ دمشق.

لم تكن السنوات الأخيرة في الوطن العربي سنوات ولادة أدب الأطفال، بل سنوات نموه وتوطده أيضاً. وليس ظهور دار الفتى العربي في بيروت، أو معالجة مؤتمر الأدباء الأخيرة في الجزائر لموضوع أدب الأطفال، ليس ذلك سوى أحدث المؤشرات الخارجية على صحة القول بالنمو والتوطد، ولكن ماذا عن المؤشرات الداخلية؟

في سورية نلاحظ ازدياد عدد المجموعات القصصية الشعرية التي تخاطب الأطفال. كما نلاحظ اتساع دائرة الأدباء الذين يجربون حظهم في هذا الميدان. فبعد أن كانت الأسماء المتداولة لا تتعدى (عبدالله عبد أو ليلى سالم أو دلال حاتم أو زكريا تامر..) صرنا نقرأ مثلاً لأيوب منصور وعادل أبو شنب، عدا عن الآخرين الكثيرين الذي انكبوا على ترجمة قصص الأطفال من لغات البلدان الاشتراكية خاصة، أو الذين راحوا يعدّون

المسلسلات التاريخية والوطنية، ونادراً الاجتماعية والعلمية.

هذه الظواهر تشكل كما ذكرت مؤشرات خارجية، وهكذا يبقى السؤال عن المؤشرات الداخلية قائماً.

فمثلاً، ماذا نقول في كون القصص كافة - غير المترجمة - في بلدنا تتوجه إلى ابن المدينة، وبالتحديد ابن بورجوازية المدينة، ومن النادر أن تتجه إلى ابن الريف؟ لا في الهموم ولا في التعامل مع الطبيعة أو الحيوانات والطيور إلخ..؟ ماذا نقول في انصراف المسلسلات التاريخية إلى الزوايا الأكثر تقليدية والأقل ثورية أو إمكانية في التعامل مع عصرنا؟ أما السؤال عن غياب المسلسلات العلمية، لا وضعاً ولا ترجمة، فإنه أخطر.

وفي صدد ارتفاع عدد المجاميع القصصية والشعرية هذه، يبدو أنها مطوبة - ولا حاجة لذكر الأسماء. لماذا تهتم الجهة المصدرة - تحديداً اتحاد الكتاب ووزارة الثقافة - بحشد عدد غير قليل من الصفحات والمواد الخالية من أية رسوم؟ لقد زجت مثلاً في آخر ما أصدرت وزارة الثقافة أربع وثلاثون قصة لعبدالله عبد في كتاب - على هيئة كتب الكبار. ولكن المطلوب بالتأكيد ليس الكم، وتجربة دار الفتى العربي الإعلامية والمادية لا تزال طازجة أمام عين كل من يرغب في الإفادة.

من الحق أن ما صدر من أدب الأطفال في بلادنا حتى اليوم يمتاز بخلوه من التهويل، وبالتالي التوجيه التخريبي لملكة التخيل. ويخلو كذلك من النفس البوليسي أو الخرافي، سواء خرافة العلم مما يكثر في مجلات وقصص الأطفال المترجمة (تان تان، سلاسل الألغاز...) أم خرافة التخلف من نتاجنا المحلي. إلا أن ذلك وحده لا يكفي.

بعد هذه العجالة في أدب الأطفال عامة نتجه إلى نموذج عياني هو مجموعة عبدالله عبد (العصفور المسافر) التي أصدرتها، كما ذكرنا وزارة الثقافة مؤخراً.

تحتوي هذه المجموعة على كافة أنواع قصص الأطفال: التوجيهية والتفسيرية والتحليلية، مما يتعامل مع البيئة الطبيعية والمجتمعية. وثمة العديد منها مما يؤدي أكثر من مهمة في آن واحد. فمن القصص التوجيهية التي تحمل أكثر من فكرة: قصة (البطة الثقيلة)، وهي مثل أغلب هذ النوع من القصص، جاءت على ألسنة الطيور والحيوانات مذكرة - وهذا شأن أدب الأطفال عامة - بكليلة ودمنة من أدب الكبار وبما شاكلها.

إن إيثار الراحة والكسل على حياة السفر والرحيل قد أفقد البطة القدرة على استعمال الجناحين. هذا ما يقوله العصفور للبطة حين تطلب إليه إعانتها في الطيران. ومما يماثل هذه القصة في حمل فكرتين (الغزال والملك) التي تدين بطش الملك وقتله للغزال من جهة، وتومىء إلى نوعية الذين يتساءلون ويلحفون من جهة ثانية، فهم يفعلون إما لكسب المعرفة أو لإثارة المتاعب في وجه المتسطلين.

أما القصص التي تحمل فكرة واحدة فهي الأغلب. ومن المهم أن نلاحظ عدم تحميل القصة الواحدة ثلاث أفكار فصاعداً، وهو أمر ضروري كي لا يرهق الطفل وترهق القصة. إن قصة (السنونو) مثلاً تمجد العمل الجماعي الذي تجسد في تضافر طيور السنونو لبناء أعشاشها معاً. وقصة (الشتاء) تدين الفردية وتمجد التعاون، فخير الشتاء ليس من فضل المطر أو الريح أو الثلج، كل بمفرده، بل هو خيرها مجتمعة. أما قصص (الخروف يقاتل، الباشق والعصفور، أحرار) فهي أغان للمقاومة والحرية. وتحض قصة (اليد أولاً) على الاعتماد على النفس، وهي كقصة (الملك والغزال) تقوم على أحد أخبار الملوك، مما هو رائج في حكايا الأطفال الشعبية لدينا.

لا ريب أن قصص الأطفال تستدعي التركيز، وحصر العناصر التي تتكون منها، كشخصيات أو كأفكار،

والابتعاد عن التلقين، وإن تكن الفكرة المطلوبة مساقة على لسان طير أو حيوان أو عنصر من عناصر الطبيعة.. وهذه الأمور أكثر إلحاحاً في القصص التوجيهية منها في القصص التفسيرية أو التخييلية.

لقد اعتمدت قصص عبدالله عبد التفسيرية على تعليل بعض الظواهر في الطبيعة تعليلاً يندر حمله من التفسير العلمي، ويركز جل همه على تحريك ملكة التخيل عند الطفل، دون أن يذهب بها بعيداً في متاهات الغيبية أو الخرافة. بل إن بعض هذه القصص قد حمل في الوقت نفسه غاية توجيهية، كالتي رأينا قبل قليل. فقصة (في الحديقة) تفسر احمرار الوردة وبقاء زهرة (فم السمكة) مفتوحة الفم، بسبب مفاجأة السرو لهما، وهما يغتابان الياسمينة. فالقصة تدين الغيبة، كما تدين ممالأة زهرة (فم السمكة) للوردة. وإلى جانب هذه القصة نرى مثلاً قصة (الغميضة) التي تفسر دوران الشمس والأرض وعدم التقائهما بكونهما يلعبان الغميضة منذ زمن قديم. كما نرى قصة (الشجرة المنسية) التي تبين سبب إهمال شجرة الصبار على الرغم من فائدتها للفلاح في تسييجها لحقله. ومن القصص التفسيرية ما سعى إلى تعليل بعض الظواهر في الطيور والحيوانات حاملاً في الوقت نفسه قدراً غير يسير من التوجيه. ففي قصة (من يحب أكثر) سبب شجار الكلب والهر كلما تصادفا، وهي تدين خديعة الهر للكلب وكذبه في ادعاء حب الآخرين. أما قصة (الطائر الذي كان يتكلم) فهي سبب كون الببغاء يردد فقط ما يلقن، ولكنها تدين الملك الذي قطع لسان الببغاء لأنه لم يكن ليتملقه كالحاشية.

هذه النزعة التوجيهية في قصص الأطفال سلاح خطر، إذ تمثل المحاولة المجتمعية لتدجين الطفل حسب المواصفات السائدة، وهي محاولة محفوفة بالخطر، لأن المواصفات في مجتمع متخلف كمجتمعنا، يشهد رجرجة وتغييراً، ليست جميعاً مطلوبة من أجل مستقبل هؤلاء الأطفال. وبالتالي فها هنا تأتي مهمة الكاتب: إلى أين يوجه؟ وأي السبل يختار؟ إن قصة (الأسماك الشقية) مثلاً تحذر من مخالفة الأم، وقصة (ولدان وطالبان) تقارن بين نجاح من يلعب قليلاً ويدرس كثيراً ورسوب من يلعب كثيراً ويدرس قليلاً. أما أولى حكايات قصة (النجوم) الثلاث، وهي الحكاية المعنونة بـ(المكافأة) ففيها تكافىء الأم ابنها باثنتي عشرة نجمة، واحدة عن كل عمل طيب يعمله من (طاعة الوالدين، الحب، الشجاعة، العطف على الحيوان، الصدق، النظافة، الحساب، القراءة، التربية، التاريخ، وحفظ الأناشيد). ومن الواضح أية مهمة يؤديها عبدالله عبد هنا، ومع ذلك نسأل عن معنى كلمة (التربية)؟ أليست فضفاضة على قصة طفل أتخم بالوصايا الاثنتي عشرة. إن ورود مثل هذه الكلمة يسوق من ناحية أخرى إلى الحذر الشديد في استعمال كل كلمة في قصة الطفل، إذ أن هذا النوع من القصص يتسم بحساسية مفرطة، خلاف ما يتبدى للوهلة الأولى من سهولة في المخاطبة والتعبير. والذين يربون في البيوت أو في المدارس يدركون كم تستثير كلمة عابرة لدى الطفل - ليس في سن السؤال التقليدي وحسب - من أسئلة واستطرادات وهواجس، ويعرفون بالتالي خطر الكلمة الواحدة الموجهة للطفل.

لا ينبغي أن نستغفل الطفل أبداً، حتى عندما نستخدم الحلم - قصة من أجل الشوكولا في هذه المجموعة -. إن علينا أن نحترم مقدرته على الفهم والتخيل والتعامل مع البيئة المادية والمجتمعية، فليس الأمر حكاية من حكايات جداتنا التي أورثتنا ما أورثت. إن الأمر هو مساهمة في بناء إنسان ومساهمة في بناء المستقبل العام. وكفى بذلك خطراً، ليس لمن يكتبون للأطفال وحسب، بل - وبالدرجة نفسها - لمن يقرؤون.

* * *

رفيف فتوح في "بيروت الأزقة والمطر"

الثورة 3 / 7 / 1975 ـ دمشق.

تعددت مؤخراً أسماء الكاتبات اللواتي يقدمن إنتاجهن مواجهة جذرية لكل ما تحفل به المرحلة التاريخية الحاسمة والدقيقة التي نجتازها. ولئن كانت هذه المواجهة تأتي غالباً في ثوب فني متواضع أو قاصر بحكم عامل الابتداء أو غضاضة التجربة، إلا أن حجم ما تمثله وسط ما هو سائد في حياتنا، يدفع بالمرء إلى الحماسة في المراهنة عليها. فمن جهة أولى، نجد تجاوز العقدة القديمة في إنتاج الكاتبة العربية حين تكتب فقط كامرأة، وهو ما يراد لها مجتمعياً. ومن جهة أخرى نجد تلك المواجهة الجذرية التي أشرنا إليها. ولا ريب في أن ذلك التجاوز مرتبط بهذه المواجهة، ومن هنا يمكننا القول إن جيلاً جديداً من الكاتبات يتقدم اليوم بعد غادة السمان وكوليت خوري وديزي الأمير.. وهو جيل نلتقي فيه اللواتي صدر لهن مجموعة أو أكثر (بثينة الناصري ـ رفيف فتوح)، كما نلتقي بمن لا تزال تنشر إنتاجها في الدوريات. وسوف نتناول هنا مجموعة رفيف فتوح الجديدة (بيروت الأزقة والمطر)، وهي عملها الثاني بعد (لا شيء يهمني) التي صدرت منذ أربع سنوات.

تتسم لغة رفيف بالإنشائية التي تصل حد إنهاك القصة في بعض الأحيان (الصفحات الأولى من قصة فواتير مثلاً)، وفي رأيي أن طغيان هذه الإنشائية هو المبرر الوحيد لكل تلك السطور المنقطة التي تفصل بين الفقرات أو بين حاضر القصة وماضيها (الفلاشات والتقطيع)، كما أنه مبرر اللعب برصف الكلمات في السطور. إلا أنه مبرر غير كاف، ويفسح المجال للقول بالعناية المظهرية الترفية التي لا تخدم النص، هذا إن لم تنقلب عبئاً عليه. ومن جهة أخرى فقد انعكس ضرر الإنشائية على الرمز الذي جاء في أحسن الأحوال محدوداً وبسيطاً، كما في قصة (الغرباء يبتسمون) حيث الطفل الذي ولد في تشرين، ثم مات مع بدء لعبة الحل السلمي. ورمز الكاتبة الأثير هو المطر الذي يتكرر حضوره في أغلب القصص، دون أن يخرج عما هو مألوف، منذ راج مع الخمسينات وازدهار الشعر الحديث.

إن أدوات الكاتبة هذه ليست في مستوى الهموم التي تنطعت لمواجهتها، وهذا ما رميت إليه حين أشرت إلى ظاهرة الثوب الفني المتواضع أو القاصر. والحق أن ملاحظة تواريخ القصص المنشورة في هذه المجموعة أو مقارنتها بمجموعة الكاتبة السابقة، تؤكد ما ذكرت من آثار عامل الابتداء وغضاضة التجربة.

لقد جاء في نهاية هذه المجموعة قصتان (عالم أبواب، مشهدان ومحاكمة) تحملان تاريخ 1974 بينما تعود القصص الأخرى إلى 1973 ولدى أدنى مقارنة، يمكننا أن نتبين ما تحمله هاتان القصتان من سمات النضج، وخاصة في اللغة والرمز، مع العلم أنهما لا تخرجان عن دوائر القصص السابقة في الحرب والجنس، وفي صنع الحياة بعيداً عن مسلسل الأمراض التي نشكو.

إن رفيف فتوح تعلن رؤيتها الحادة والتقدمية لعلاقة الرجل بالمرأة، وللجنس والعمل وللأوضاع المعيشية وأزماتها الراهنة، وللأوضاع السياسية العامة ومفاصل الحرب والسلم فيها. ففي قصة (يوميات داخل مؤسسة) تقدم دانية التي تنساق مع الأستاذ الثري طارق، فتعطيه من جسدها مقابل توفيره لما تقتضيه رغبتها في البذخ والترف. ولكن لقاءها مع وائل (الذي يصفه طارق بالشيوعية يدفعها إلى قطع العلاقة التجارية مع طارق،

ويدفعها إلى ما تسميه (الولادة). ومثل هذا الموقف يتكرر على نحو ما في قصة (مواجهة). فالبطلة هنا تصحو أخيراً على خسارتها، إذ قضت أيامها في الجنس والترف والحب، وتعي هذا الاستلاب قبل لحظة السقوط، تعيه في لحظة المواجهة. وهاتان القصتان، إضافة إلى قصص (قلق - فواتير - الطحشة - مشهدان ومحاكمة) تعكس الحياة اللبنانية، بدءاً من شارع الحمراء وما يمثله، مروراً بأحياء التنك، وحتى الجنوب.

أما قصص (العبور - الغرباء لا يبتسمون - قلق) فقد أوقفتها الكاتبة على موضوعها المفضل: حرب تشرين، والموقف الانفعالي التهويلي (قصة العبور) الذي يصفق نشوان في البداية، ثم ينكفيء حسيراً بعد وقف القتال.

وفي قصة (العبور) نرى مزاوجة نشوة الجنس مع نشوة النصر. وهو طرح مألوف يذكر بنقيضه الذي سبق حرب تشرين، ومن أمثلته القريبة قصة نيروز مالك التي زاوج فيها العجز عن ممارسة الجنس بالهزيمة الحزيرانية.

لقد ناءت القصة القصيرة التي انبهرت بالحرب لدى رفيف فتوح، تحت وطء النصر، فالقتال، فالهدنة، فالمواقف الانفعالية، كما في قصتي (العبور، الغرباء لا يبتسمون) خاصة. أما قصة (قلق) فقد نجت نسبياً لأن عاملاً آخر دخل فيها، هو داء الكلب البورجوازي المتفاقم في الأرض العربية كلها، وليس في بيروت الأزقة والمطر وحسب.

وهذا العامل ينمو في قصتي (فواتير - الطحشة) ويستأثر بهما، من خلال شخصية المرأة التي تضطر للمتاجرة بجسدها من أجل النهوض بأعباء العيش، وهو اضطرار يجعلها تطرح السؤال المصيري: ما هو الوطن؟ أجل، ما هو الوطن بالنسبة للفقيرة التي تبيع لحمها كي تعيش، وما هو بالنسبة للغني؟

لقد تجاوزت رفيف فتوح في مجموعتها الجديدة بعض ما بدأته في (لا شيء يهمني)، وبرهنت أيضاً على إمكانية استمرار هذا التجاوز من خلال القصتين الأخيرتين كما ذكرت، وهو ما نرجو أن يتأكد في إنتاجها الجديد، ويتكامل مع ذلك الإنتاج الذي أشرت إليه في البداية، ومع سائر إنتاجنا الجديد الثوري، شكلاً ومضموناً، إسهاماً في إبداع المستقبل العربي.

* * *

القصة القصيرة والذكريات

الثورة 22 / 7 / 1975 - دمشق.

بعد خمس من المجموعات القصصية التي نشرها عبد الرحمن الربيعي في بغداد وبيروت ودمشق، وبعد روايتي (الوشم، الأنهار) اللتين قدمهما في العام الماضي، تأتي مجموعته القصصية الجديدة (ذاكرة المدينة) لتؤكد خصب وغزارة عطاء هذا الكاتب من جهة، ولتضيف علامة جديرة هامة إلى مجمل إنتاجه طوال السنوات التسع التي انقضت على ظهور أول أعماله.

لقد أراد الربيعي أن يجعل من مجموعته الجديدة سجلاً فنياً للحظات عزيزة وغنية من حياته أو من الحيوات التي أتيح له أن يشارك فيها، أو يستقصيها. وقد أذكر صنيعه هذا بنهج عبد السلام العجيلي في كتابة القصة القصيرة من ذكرياته المعاشة أو المحفوظة.

إن كتّاب القصة والرواية، يعمدون بشكل خاص من بين كافة منتجي الآثار الإبداعية إلى الغوص في

تجاربهم التي تستحيل إلى ذكريات حسب عامل الزمن، كما يتعاملون إلى هذا الحد أو ذاك مع تجارب الآخرين، حسب أهميتها وحسب صلتهم بها. وقد تكون في هذا مادة قصصية طازجة إلا أن ذلك وحده لا يجعل من أية ذكرى أو أية تجربة قصة بالضرورة. وفي هذا يكون على الكاتب أن يستنفر طاقته الفنية، فيتدخل في الذاكرة، سواء بالخيال أم بأصول الحرفة، وإن لم يفعل ذلك، كان عمله (مذكرات)، لا قصصاً.

فكيف واجه الربيعي هذه المسألة في مجموعته الجديدة؟

بعض قصص (ذاكرة المدينة) تعتمد على امتيازات خاصة للمادة، كفيلة بحمايتها، أياً كان دور الكاتب. نعدّ من ذلك قصص (سر الماء، مملكة الجد، طقوس في ذاكرة المدينة). إن تدخل الكاتب الإيجابي في مثل حالة هذه القصص يدفع بها قدماً، وهذا ما كان من الربيعي حقاً. ولكن إلى جانب ذلك نرى بعض القصص من التي ذكرنا أنها تحتاج إلى استنفار عال لطاقة الكاتب، كيما تتحول الذكرى إلى قصة فنية، وهذا ما لم يتحقق في قصة (الكبش) أو قصة (امرأة تضحك كثيراً) المهداة إلى شوقي بغدادي، إذ إن الأمر بدا فيهما كأنه استجابة سريعة لرغبة النفس الدائمة في تخليد ما انقضى.

ليس هذان النوعان فقط ما يمكن رصده في هذه المجموعة. فثمة القصص الأخرى التي يبدو فيها جيداً دور الكاتب في تحويل المادة الخام إلى قصة ناجزة. إن قصص (الأطفال يلعبون ـ سيد الزمن ـ مغني الحي ـ البطل والمدينة ـ الطوق..) تبرهن إلى أي حد استطاع الكاتب أن يكون مبدعاً لا مؤرخاً، خاصة أن الرافعة التي أنقذ بها القصة كانت في كل واحدة مختلفة تمام الاختلاف عنها في سواها. فهي تارة الترميز كما في (البطل والمدينة) وهي تارة أخرى اللغة والصياغة كما في (مغني الحي).. وعموماً، نجد الكاتب يتابع في (ذاكرة المدينة) ميزته المعروفة منذ مجموعته الأولى (السيف والسفينة) في هندسة القصة. فهو يستخدم التفقير كثيراً، ويتدخل في كل فقرة عن طريق سوق الملاحظات، واللقطات الرئيسية والثانوية، والاستدراكات والإيضاحات.. (انظر خاصة قصتي: طقوس في ذاكرة المدينة، من مغامرات أحمد العيد في لياليه الحافلة). كما إنه وظف الشعر في رسم خط مواز لخط بعض القصص، في محاولة وضع الرافعة التي أشرنا إليها قبل قليل. ويبدو ذلك جلياً في أولى القصص (سر الماء) حيث أبيات جميل بن معمر العذري، ومقتطفات من سيرته. لقد أراد الكاتب موازاة قصة حب حاتم بحبيبته التي زوجها أهلوها لآخر، فتزوج حاتم ابنة عمه كرد فعل ثم طلقها بعدما أنجبت.. وهذه الموازاة أنقذت القصة من تسجيل سياحي لباحث اجتماعي في منطقة الهور، أو من اجترار عادي لواحدة من قصص الحب المأساوية الكثيرة التي تحفل بها الزوايا المظلمة من حياة الأفراد والجماعات، وجعلتها في أبسط الأحوال تدور في فلك قصة جميل وبثينة، بكل ما يعنيه هذا الدوران من احتفال بالحب والخلود والإنسان.

وعلى نحو مماثل جاءت قصة (من مغامرات أحمد العيد في لياليه الأخيرة)، إذ زاوج الكاتب بين حياة أحمد العيد، وبعض أشعار ريلكه. والحق أن هذه القصة لم تكن في حاجة إلى ذلك. إذ أن شخصية أحمد العيد، وما سجل الكاتب من حياته، يشكل بحد ذاته نموذجاً إنسانياً فذاً، نجد صنواً له في قصة أخرى هي (مملكة الجد)،حيث الحاج سعيد وحياته الفائرة منذ ثورات العشرينات في العراق ضد الانكليز حتى النهاية المأساوية التي أحال معها المرض والزمن ذلك الجبار الذي يقبض على الحياة بطولها وعرضها، إلى موضع شفقة، وعبرة أيضاً.

لقد حرص عبد الرحمن الربيعي على توفير الطعم المحلي المميز والحار في أغلب قصصه، سواء بتدقيقه في طريقة الحياة (الأهوار ـ الصحراء ـ الناصرية ـ الشطرة) أو التمسك بالمصطلحات العامية المحلية وتوظيفها، أو

الاستعانة بالشعر الشعبي (قصص: سر الماء ـ طقوس.. ـ مملكة الجد)، أو حضور الحزن كقرارة نهائية مترسخة في الذات الإنسانية ـ الشعبية التي يكتب عنها. وقد تضخم الحزن في قصتي (الطوق، البطل والمدينة) حتى انعكس يأساً واستسلاماً تدريجياً، بذ ما نقع عليه في القصتين اللتين اختتم بهما المجموعة، واللتين تعودان إلى مرحلة سابقة من كتابته (1969 قصة القرد، 1970 قصة ثرثرة صيفية)، ولم يسبق له أن نشرهما، فجاء بهما هنا لغاية وثائقية كما أعلن في الحاشية.

إن استمرار هذا الخيط (الأسود) من القصتين الأخيرتين إلى بعض المجموعة الجديدة، يؤكد تأصل هذا العنصر في تجربة الكاتب. وهو من ناحية أخرى يؤكد تجاوز الكاتب لما في تينك القصتين من تكلف في بناء القصة، ورسم مستوياتها، وحركاتها وصياغة جملها، ويؤكد تطوره المستمر والمتنوع، ونضيف الصفة الأخيرة لأن (ذاكرة المدينة) قدمت تنويعاً آخر غير ما رأينا في العام الماضي في مجموعته (عيون في الحلم)، ولأن مجموع ما قدم الكاتب في القصة القصيرة هو جزء فقط من إنتاجه العام الذي حظيت منه الرواية أيضاً بنصيب هام.

* * *

القصة القصيرة في امتحان الحرب ـ سنة ثانية

الثورة 4 / 10 / 1975 ـ دمشق.

1 ـ الرواية وثمن المهمة التاريخية:

قبل انقضاء السنة الثانية على حرب تشرين الأول 1973 كان أحد الكتاب الإسرائيليين قد أنجز رواية عن تلك الحرب. ولقد تناقلت الصحف النبأ في الوقت الذي ازدادت فيه خطورة التساؤل عن حقيقة نهوض الرواية العربية بأعباء الحرب ـ ليس المقصود حرب تشرين وحدها ـ بمعزل عن حجة الفاصل الزمني الضروري لهضم المادة، أو الفسحة الزمنية اللازمة للإنتاج، أو فقدان الاستقرار النسبي الذي يحتاجه هذا الجنس الأدبي خاصة. ذلك أن هذه الحجج جميعاً قد أسقطتها تجارب الشعوب وآدابها، بدءاً بالحرب العالمية الثانية والرواية السوفييتية، ومروراً بالحرب الفيتنامية وروايتها. بل أن في الإنتاج الروائي الإسرائيلي عن حروبنا معه، منذ قام الكيان الصهيوني حتى اليوم، دليلاً كافياً، فما سر هذا الوضع؟

لعل الرواية مطالبة أكثر من سائر الأجناس الأدبية باستيعاب الظرف التاريخي استيعاباً تفصيلياً للحرب، لا في إطار العموميات وحسب. ومن هنا تأتي مثلاً احتمالات تعرض الرواية لأداة الحرب، وللنتائج المتعلقة بمدة ابتعاد كتابة الرواية عن زمن الحرب.. وهذه الاحتمالات تستمد واقعيتها من طبيعة الجنس الروائي، على الأقل فيما يخص الحجم، وأشكال البناء المألوفة حتى اليوم. ومن جهة أخرى، فإن هذه الاحتمالات تزج الرواية في المأزق الذي لا يتعب الأجناس الأدبية الأخرى بالمستوى نفسه، وهو مأزق الترميز. وهذا أمر يكتسب أهمية خاصة في مثل الظروف السياسية التي تهيمن على الأدب العربي. فهو غير قادر مثلاً على الاحتماء بالرمز (والهروب إلى التاريخ لا يقدم له غير مهرب جزئي). كما إنه غير قادر على تجاهل ما سبق أن رأينا من الظروف التاريخية، وهذا كله يجعله يواجه مباشرة الخيار القاسي بين الصمت أو الكتابة التي لا يقتنع بها.

إزاء واقع كهذا، ترى الروائي العربي يؤثر الصمت، فيقصر عن نظرائه جميعاً. وإذا كان موقف الأجناس

الأدبية الأخرى أيسر كما بدا فيما سبق، فإن موقف ألوان البحث (السياسي خاصة) تواجه إحراجاً أكبر من إحراج الرواية، بحكم طبيعتها. إذ لا بد من التعامل المباشر والتفصيلي مع الظرف التاريخي، ولا بد من تعرية الحقيقة، مهما يكن ذلك قاسياً على أطرافها جميعاً. ومع ذلك فإننا لا نعدم بين باحثينا من يقطع على هذه الدرب أشواطاً بعيدة.

إن مهمة روايتنا تاريخياً إذن هي أن تكتب عن الحرب، عن الجيش، وأن تستوعب هذا الظرف التاريخي المعقد الخطير، وتدفع الثمن الفادح حقاً. فالمحرمات كثيرة ومحظورة، وطريق هذه المهمة محفوفة بالألغام، والحد الأقصى لما هو مسموح به بالغ المرونة ومزاجي. ولئن وجدنا بعض الأعمال الروائية التي لا ينطبق عليها هذا الكلام تماماً، مما صدر بعد حرب حزيران خاصة، فإن السبب يعود إلى طبيعة المرحلة السياسية والأدبية التي أعقبت تلك الحرب، حيث زاد هامش الهجوم الأدبي والفكري على المحرمات. إلا أن تلك الزيادة قد توقفت، بل إن تراجعاً قد حصل بالفعل.

لقد كان للمهمات التاريخية على الدوام - في الأدب وفي غير الأدب - ضحاياها التي يخال في البداية أنها مجانية، لكنها لا تلبث أن تأخذ حجمها الحقيقي من مسار التغيير. ولئن دفعت الأجناس الأدبية العربية - عدا الرواية - وألوان البحث بعض الثمن الفادح الذي تتطلبه المهمة التاريخية الحالية المتعلقة بالحرب وسائر أدواتها وظروفها، فإن الأمل معقود على أن يلحق الجنس الروائي بما سبقه من جهة، وعلى أن يتضاعف دور الإنتاج الفكري الأدبي والفني في النهوض بما لتلك المهمة من أعباء، من جهة ثانية.

2 ـ الخط المباشر بين حرب تشرين والقصة القصيرة:

في النتاج القصصي الوافر خلال السنة الأولى بعد حرب تشرين لوحظ تعزز مواقع القصة التسجيلية والحديثة. كما داهم خطر الريبورتاج والخاطرة والوثائقية كثيراً من القصص، وبدت على القاص العربي الحيرة بين الرؤية الفنية والمهمة الإعلامية.

أما في النتاج القصصي الذي ظهر خلال السنة الثانية بعد الحرب فقد اختلف الأمر من عدة نواح: إذ ضؤل حجم هذا النتاج بما لا يقاس بالنسبة لما كان في السنة الأولى، وضمر الحماس التمجيدي، الأمر الذي أكسب الكاتب إمكانية أكبر للرؤية الفنية، والتخلص النسبي من الطابع الإعلامي وما يترتب عليه من ريبورتاجية أو وجدانية أو وثائقية.. وبالطبع، لم يكن تحقق هذه السمات الجديدة عاماً، ولا بدرجة واحدة في النتاج كله، وهذا ما سندلل عليه، بعد الإشارة إلى أمرين آخرين:

آ ـ استمرار عودة القصة بعد حرب تشرين إلى المرحلة التي أعقبت حرب حزيران، سواء بنشر أعمال كتبت في تلك المرحلة، أو بكتابة أعمال جديدة عنها. فمن الأولى نرى مثلاً قصة (الحرب في بر مصر) ليوسف القعيد (المعرفة السورية العدد 157)، وهي مؤرخة بـ1969 وتنقل أخبار هرب بطلها (مصري قمر الدولة الضهراوي) من وحدته العسكرية إلى قريته (الضهرية). ومن خلال نقلات الكاتب بين زاويته الخاصة به كراو، وزاوية مصري، وأبيه، وأهليه، يبرر الكاتب لبطله فعلته، ويحمل المسؤولية من زجه في هذا المأزق.

إن تذييل القصة بذلك التاريخ، سواء أكان حقيقياً أم مصطنعاً، يظل مؤشراً على أنه لا يزال لدى الكتاب الكثير ليقولوه في الحرب السابقة. وما صدور رواية (الزيني بركات) لجمال الغيطاني (وزارة الثقافة بدمشق 75) غير دليل آخر، وإن كان الكاتب قد التجأ إلى التاريخ المملوكي من أجل ذلك.

أما كتابة أعمال جديدة عن تلك المرحلة فمن نماذجها قصة (مذكرات رجل ميت) لمحسن يوسف (الموقف الأدبي في شباط 75) والتي تتصدرها ورقة نعي، مؤرخة بالسادس من تشرين سنة 1973 . إن ابن حزيران قد مات أخيراً، والكاتب ينقل مذكراته صوراً كثيرة شوشها غرامه الشديد بتقطيع القصة، وعنواناتها الفرعية ومزاوجة خطوطها، مما جعل اللعبة الشكلية فيها فضفاضة جداً عليها.

ب ـ الأمر الثاني الذي نود الإشارة إليه قبل الدخول في تفاصيل الملاحظات السابقة حول نتاج السنة الثانية من قصص حرب تشرين، هو اختفاء الإلحاح على الرموز والأساطير والأسماء الفرعونية في القصص المصرية، مما طبع نتاج السنة الأولى، واختفاء كتابات المقاتلين الذين لم يسبق لهم أن خاضوا غمار الأدب، فتكون القصة بذلك لم تستطع أن تكسب برغم محاولات السنة الأولى، عنصراً مقاتلاً إلى صفها.

* * *

لعل قصة (السلاح) لصلاح دهني (جيش الشعب 15 ـ 10 ـ 1974) أولى قصص سنة الحرب الثانية، حيث تابع الكاتب أسلوبه السابق في القصص التي كتبها عن الحرب، واعتمد الحدث، والتصوير الفوتوغرافي غالباً. وقد أوقع إخلاص الكاتب لوقائع القصة وتسجيلها في إرباكات فنية، ليست المباشرة في الحديث عن عقلية 1967 مثلاً، غير أقلها. أما أخطرها فهو المرور الهين والسريع على شخصيات غنية بالإمكانيات الروائية. وبدلاً من أن يتعمقها الكاتب قسمها إلى فئتين، أنطق أولاهما بالصمود ورفض النزوح من القرية الحورانية الأمامية مع اندلاع نار الحرب، بينما أنطق الفئة الثانية بالهلع، وجعل كبير جماعة الفلسطينيين ينحاز للفئة الأولى بصورة استعراضية. أما النقيب شامل فلم تبد مكانته الأولى في القرية مبررة، كما لم يبد كذلك إفشاؤه بسر القاعدة الصاروخية للأهلين، تدعيماً لصمودهم. وعلى كل حال فهذه القصة لم تضف جديداً إلى تمجيد الحرب والنصر سواء من خلال تصوير الخلاف على النزوح، أو تدخل النقيب، ثم انتصار الصمود، أو إسقاط الطائرات أو اندفاع الفلاحين العفوي نحو المقاتلين في القاعدة الصاروخية.

وبمثل معالجة صلاح دهني الفنية لقصته، تأتي قصة (عصي الدمع) لإلفة الادلبي (الثقافة العربية، آذار 1975) رغم اختلاف المادة، واختلاف موقف الكاتبة.

تسرد هذه القصة حادثة إصابة جريح سوري يعالج في أحد المستشفيات اللبنانية من خلال تصوير موقف متطوعة سورية مقيمة في لبنان، قدمت إلى المستشفى لتغرق في دموعها وهي أمام هذا الجريح الذي يأخذ دورها في كفكفة الدموع والتخفيف عنها. ولكن ما إن يعلم بوقف إطلاق النار في نهاية القصة، حتى يبكي عصي الدمع.

لقد أغرقت الكاتبة قصتها بالوصف التفصيلي، واعتمدت الأسلوب السردي. لكنها تقدمت على موقف التمجيد خطوة حين أدانت بهذا الشكل الحاسم والمفاجيء وقف إطلاق النار، وهو ما يبدو في مقدمة المعطيات الجديدة التي تقدمها قصص حرب تشرين في سنتها الثانية. وخاصة عند محمد كامل الخطيب في (حكايات ـ الموقف الأدبي شباط 1975) ففي الحكاية الثانية وعنوانها (الكلمات المتقاطعة) يحدثنا الراوي عن جليسه الأربعيني في المقهى، والغارق في حل الكلمات المتقاطعة. ولكن ما إن تبدأ الحرب حتى يشرع في قراءة الأخبار، وفي نهايتها بات يشتري كل الصحف والمجلات ويحدّث فيها، حتى إذا جاء وقف إطلاق النار عاد هذا الرجل إلى حل الكلمات المتقاطعة، فالحرب هي المحرك الحقيقي، وهي التي لا تترك خياراً في الفرجة، أما إيقافها بتلك الصورة فليس غير عودة إلى ما كان قبلها.

يبتعد محمد كامل الخطيب في حكاياته عما رأينا في سهولة من بناء القصة، تجلت في إيثار الوصف والسرد. ولقد قدم في الحكاية الأولى (الحرب والسلام)، لقطة أخيرة، تعد إحدى هجمات القصة على المحرمات السياسية، وذلك حين اصطنع مصادفة عثور قائد الدورية في مكتب الإسرائيلي الذي هاجمه، على مثل ما في مكتبه هو من كتب وصور ورسائل. فهذه المصادفة تثير السؤال عن الشبه والخلاف بين قائد الدورية ونظيره ـ عدوه؟ أما الحكاية الأخيرة (الأزهار ـ كالنساء) فقد عكست جهد الكاتب في اللغة من خلال شحنه لها بالمشاعر التي فجرها في نفسه قتل الطائرات لعلي النور، وقد كانا في معسكر واحد.

إن قصة محمد كامل الخطيب هذه، وقصة جان الكسان (الخيط الأبيض والخيط الأسود) المنشورة في المكان نفسه، هما مثال على محاولات كتابة قصة الحرب على نحو آخر، غير ما رأينا لدى صلاح دهني وإلفة الادلبي، وغير ما ألفنا في السنة الأولى عند فارس زرزور أو ملاحة الخاني أو صلاح دهني نفسه.

وبالنسبة لقصة جان الكسان خاصة نرى إلحاحه على استخدام الحلم، والتنقلات بين موقع مهمة العسكري الراصد فوق ثلج الجبل، وبين قريته حيث رسمية زوجته، وشلحتها التي تهيجه ذكراها. ومع الحلم اهتم الكاتب أيضاً بالهاجس الداخلي للعسكري في أحرج لحظاته، وذلك بتصوير استعادته للقاء بقائد الكتيبة، وتكليفه بالمهمة الخطيرة، والتفكير في الموت والجنس. على أن أهم القصص التي تطالعنا في هذا الصدد، صدد الكتابة المتطورة عن الحرب هي قصة (أجزاء من سيرة عبدالله القلعاوي) لجمال الغيطاني (المعرفة 155).

فهذه القصة شأنها شأن قصة صلاح دهني التي رأينا، وقصة هاني الراهب (وسوى الضبع) التي سوف نرى، تقدم من المادة ما تنوء به طاقة القصة القصيرة، حتى لتبدو الصفحات كروكي رواية. إلا أن جمال الغيطاني، وهو الكاتب المتمرس، احتال على هذا الإحراج بدءاً بالعنوان وجعل القصة تجميعاً لأحاديث ووثائق تتصل بهذا المقاتل الفذ عبدالله القلعاوي، فبدأ بتقرير عام عن الأعمال القتالية للمجموعة السابعة التي كان يقودها وقد عرفت باسمه، أما العدو فسماها بالمجموعة الخاصة. وفي الفقرة الثانية من القصة مقتطف من تعليق رئيس معهد الدراسات الاستراتيجية والعسكرية يثني على المجموعة، ويذكر نطاق عملياتها وهو سيناء بالكامل. ويثبت الكاتب في الفقرة الثالثة حديث العقيد أركان حرب م. أ. ع. قائد تشكيل مقاتل في منطقة البحر الأحمر. وفي الحديث ذكريات عن مرور القلعاي ورجاله في منطقته أثناء تنفيذهم للعمليات. ثم يتتالى في فقرات كثيرة نص محادثة لاسلكية بين القلعاوي وضابط كبير، وحديث أحد مقاتلي المجموعة عن قائدها الإنسان، وحوار اثنين من ضباط مخابرات العدو حول البطل، ورفض رئيس عمليات المجموعة الإسهام في مشروع سيرة القلعاوي إكباراً له. ولعل أهم هذه الفقرات ذكر السيدة زوجته وأحوالها وبعض مشاهد متفرقة من حياته، وحديث العقيد صابر عن اقتحام لسان التمساح ومهاجمة القلعاوي لقواعد صواريخ الهوك هناك.

هذه الإضاءات الكشافة للشخصية العظيمة من الداخل ومن الخارج، تجعلنا أمام قصة رجل محارب، ليس كما ألفنا في قصص الحرب الأخرى، حيث تصوير البطولة يستند إلى الإعداد السابق للقارىء، والانحياز اللا شعوري سواء كان التصوير مقنعاً أم لا. فالغيطاني بهذه الزوايا الكثيرة الهامة التي اختارها، وبهذه التغطية الوثائقية التي ألبسها بلغته النقية وجمله المتواترة لبوساً فنياً بديعاً، استطاع أن يكتب فعلاً القصة الأفضل من قصص الحرب، ولعله سيسير بها نحو نهاية دربها التي تبدو شديدة الإغراء، نحو جعلها رواية، بعد استكمال أجزاء سيرة القلعاوي الأخرى.

في نهاية ملاحقتنا لهذا الخط المباشر نثبت هاتين الملاحظتين:

آ - ظهور بعض المحاولات القصصية المبتدئة، اعتماداً على الحرب،مثل قصة (دمشق والياسمين) لمحمد البطحيش (الثورة 10 - 8 - 1975) أو قصة نزار نجار (فصل من قصة دمشقية - جيش الشعب 15 - 7 - 1975) وكذلك قصته (في انتظار المسافر - جيش الشعب 23 - 9 - 1975) وهي محاولات فجة، لا يتوفر لها الحد الأدنى من حرفية القصة، تعتمد على الحادثة (توزيع السلاح في قصة نجار الأولى وإسقاط الطائرة - أو فقدان أحد المقاتلين في قصته الثانية). أو على الإنشاء الإعلامي، كما في قصة بطحيش التي هي إلى الخاطرة عن حربي حزيران وتشرين أقرب منها إلى القصة.

ب - ظهور محاولات فلسطينية مماثلة ولكن عن حرب أخرى، هي حرب الفدائي. وأقرب الأمثلة على ذلك قصة ابراهيم عبدالله (أخبار قدس الأولى: صوت فلسطين أيلول 1975) وقصة زهير عزاوي (القرار: جيش الشعب 8 - 7 - 1975) ولا تختلف هذه المحاولات عن سابقتها في غير الحديث عن الفدائي والعملية الفدائية.

3 ــ خط جديد بين القصة القصيرة والحرب:

مقابل ما سبق من ضمور في القصص التشرينية إن صح التعبير مما لم يعوضه التحسن النوعي الذي رأينا لدى بعض الكتاب، ومقابل اختفاء وعد الأقلام التي قاتلت في الحرب وكتبت في السنة الأولى، ومقابل هشاشة المحاولات المبتدئة، ماذا نجد؟

هل طرح النتاج القصصي بديلاً للخط المباشر بين الحرب والقصة القصيرة بعد أن تفاقم تشويشه وأوشك أن ينقطع؟ إن عدداً غير قليل من الكتاب قد حاول ذلك بالفعل، وقد أجمع أولاء على استخدام الترميز، ولكن عبر ذلك سميت الأشياء بمسمياتها الحقيقية. ولقد انعكس هذا الموقف مباشرة على المستوى الفني فرفعه بما لا يقاس بالنسبة للقسط السابق الذي رأينا من النتاج القصصي. هذا ما تؤكده القصص التالية لحيدر حيدر، وديع اسمندر، هاني الراهب، بثينة الناصري، وصال خالد.

أما حيدر حيدر فقد كتب في ذلك قصتين رائعتين أولاهما (الجوع واللصوص والقتلة: الفكر المعاصر، ك2 وشباط 1975). والثانية (الطيور الغريبة القادمة مع الفجر: الطليعة المصرية، تموز 1975) واستطاع أن يدفع بهما قدماً القصة السياسية، لا قصة الحرب وحسب، سواء عبر الرمز البسيط الشفاف، أو اللغة التي اختفت منها إلى حد كبير العناية المفرطة السابقة التي غلبت على إنتاج الكاتب، فكأنما وقع أخيراً على الحل الفني المطلوب للموضوع السياسي الذي يتصدى له، واللغة التي يعشق، والرمز الذي يساعد على قول ما لا يمكن قوله لسبب أو لآخر عبر الخط المباشر الذي رأينا في الفقرة السابقة.

إن حيدر حيدر إذ يكتب عن الحرب يغوص أبعد في الأعماق، ويحتفل بالمعنى الطبقي للحرب، فيستحضر إلى جانب ذكرها الجوع واللصوص، فلا يبقى بين يدي (وافد ياسين) طفل وبطل القصة الأولى غير أن يقصف سوق التجار وقصر الملك بعد أن شب وصار طياراً، هذا ما انتهى إليه المقطع الأخير (القتلة). أما في المقطع الثاني (اللصوص) فيقرن الكاتب بين الضابط والتاجر، وبالمقابل يقف أبو وافد، الفلاح الفقير. وكانت القصة قد بدأت بمقطع (الجوع) ورغبة وافد في شراء ألبوم، وعجز أبيه، وبالمقابل رسم الكاتب طائر البوم الفقير الذي يحاور صديقته في الزواج لكنها تخلت عنه إلى ثري راغب.

وفي قصته الثانية، يصور حيدر حيدر جواً أكثر كابوسية، يجتمع فيه على البطل الذي يروي القصة بضمير

المتكلم، ضغط المدينة وتزوير صمودها وحزن أهليها. يقول:

"مدن غريبة. غبار وضوضاء وأصوات طلقات.زحام يذكر بالحشر. البشر يبدون في زي جنود. فضاء المدينة غبار ممتزج بالشمس ومن الهواء تفوح روائح البارود ـ آه.. إنني أختنق.. أين الحدائق والهواء؟ تقول الممرضة همساً: تحولت الحدائق إلى عمارات والهواء يعبأ ويباع في السوق.

رأسي مهدد بانفجار الشمس. أين الشجر والماء؟ تهمس الممرضة: تحول الشجر إلى هراوات وأعقاب بنادق وتحول الماء إلى مصل. قلت: أين أنا؟ قالت: في المدينة التي صمدت في وجه الغزاة. قلت: ولماذا يبدو على الناس الحزن؟ قالت صه. بارك المدن الصامدة ولا تكثر من الأسئلة التي تورث الغم.

في سري باركت المدن التي تصمد لأعدائها. وفي سري حزنت للناس الحزانى. وعبرنا".

وقريباً من صنيع حيدر حيدر نجد عند وديع اسمندر في قصتي (الحرب: الطريق، شباط 1975) و(لاعب الكرة: جيش الشعب، 1 ـ 7 ـ 1975). في القصة الأولى: الشطرنج، وفي الثانية كرة القدم. الملكان في الأولى متشابهان، والحاشيتان أيضاً، وبأسلوب متوتر، وجمل قصيرة، وصور متلاحقة حادة، يتمكن الكاتب من رصد هواجس الجندي المصاب في معركة الشطرنج حتى ليوشك أن يتحول الرصد إلى قصيدة تذكر بقصيدة ممدوح عدوان (وتمر المدينة براقاً). وفي القصة الثانية ليست المباراة غير الحرب. وبنفس الشفافية السابقة في الرمز والقدرة الإشعاعية له ـ مما يحميه من مغبة الاتجاه الوحيد ـ وبنفس اللغة المفصلة للبنيان نقرأ:

"مرت الدقائق الأولى مليئة بالصراخ والهجمات الساخنة وفريق الخصم يتقهقر في دفاعه، يتحمل الضربات الخطرة، والجمهور بدأ في الرقص والهتاف بحياة المنتخب الوطني. كان اللعب يدور في ساحة الخصم ولكن الشوط الأول انتهى رغم ذلك بدون أهداف. ومع بداية الشوط الثاني تحول الفريق الخصم من كتلة دفاعية إلى حزمة سهام مهاجمة وبدأت عملية تطهير المنطقة الخطرة في حين ظهر الارتباك على الفريق الوطني".

أما هاني الراهب فقد قدم في قصة (وسوى الضبع: البعث 22 ـ 9 ـ1975) بسخرية حادة وتكثيف شديد، إدانة لأدوات القمع التي تضطهد المقاتلين بتهمة إثارة الضبع والتسبب في إيذائه للناس، وهي الأدوات التي تتضافر فيها المختارية والدرك وكل من له مصلحة في بقاء الضبع ـ العدو، كما يشير الكاتب إلى إمكانية الفلاحين في الوصول إلى عقر العدو لولا أن خلف ظهرهم ضبعاً، مذكراً ببيت المتنبي في سيف الدولة:

وسوى الروم خلف ظهرك روم   فعلى أي جانبيك تميل؟

وهذه الإشارة التي تقرن الحرب أماماً بالحرب خلفاً سبق أن ذكرها وديع اسمندر كبديل لحرب الشطرنج.

إلا أن هاني الراهب لم يوفر لقصته المستوى الفني الذي سبق أن رأينا عند حيدر حيدر خاصة. إذ إن رموزه افتقدت الشفافية والإشعاعية، وجاءت وحيدة الاتجاه، قصيرة المدى (القرية، رجمة الشيطان، الدرك..) كما تسبب ضغطه الشديد لعناصر القصة بإجهاض الكثير منها. وهكذا جاءت الشخصيات متخشبة على الرغم من إمكانياتها الزاخرة، الأمر الذي يعيدنا إلى ما سبق أن رأينا عند صلاح دهني. إن شخصيات قصتي هذين الكاتبين، شخصيات روائية قُصّت حسب حاجة كل من الكاتبين في قصته، وكانت خسارة هاني الراهب أكبر لأن (العولقي أبو صطيف ـ شيخ الكتاب ـ فهمي العتال ـ الآنسة سمية ـ صبحي النداف ـ المختار) أغنى بكثير من (حمدان وسالم والإمام والمختار) ممن جاء بهم صلاح دهني.

ومن الخط الجديد بين الحرب والقصة القصيرة أيضاً ما نجده لدى بثينة الناصري في قصتها (العودة إلى بيته:

الطريق، العدد 5 ـ 6 ـ 1975) ووصال خالد في قصة (رعب الشعوب المدللة، البلاغ، العدد 162).

أما بثينة الناصري، فقد وقفت عند إحدى نتائج حرب تشرين في مجتمع العدو وهي تزعزع مواطنية الإسرائيلي، وخلخلة موازين الهجرة، وتنامي الهجرة المضادة. ولعلها بذلك كانت أول من تصدى لدينا لاستبطان شخصيات اليهود المهاجرين من ـ إلى إسرائيل، راصدة موقفهم من المحيط الإسرائيلي ومن استيعابهم، كل ذلك من خلال جهد فني وسم سائر قصصها التي تصدرت أبرز مجلات الوطن العربي.

ومن جهة أخرى، نقلت وصال خالد في قصتها المذكورة الخط إلى الجنوب اللبناني. فمن خلال تصوير الكابوس الذي اختلطت فيه الطائرات بجنود الغزاة بالقرية، استطاعت أن تربط بين كفر قاسم وكفر شوبا. والكابوس جاء بفعل فيلم كفر قاسم الذي شاهدته مساء أو بفعل صور نازحيّ كفر شوبا التي شاهدتها في صحف الصباح.

لقد كان الجنوب اللبناني خلال السنة الفائتة بصورة خاصة ميدان الحرب العربية الأول. وهو المرشح لأن يكون كذلك مستقبلاً أيضاً. ولقد ألهم الشعراء قدراً كبيراً وهاماً من الشعر. وها هي وصال خالد تكتب القصة منه أو عنه، ولا ريب في أن كتابات مماثلة ـ وربما أهم ـ قد ظهرت خلال هذه السنة، لكن طبيعة هذه الدراسة غير الاستقصائية تجعلنا نكتفي بهذه القصة، مثلما اكتفينا في النقاط الأخرى بالحد الأدنى، ولكن القوي والواضح الدلالة.

4 ـ كوابيس القمع والخيبة والفقر والنزعة الشكلية

لم يكن تناول الحرب رمزياً، والإيغال في معناها الطبقي، والكتابة عن المهاجرين الإسرائيليين أو الجنوب اللبناني، كل شيء في الخط الجديد بين القصة القصيرة والحرب. فلقد ظهر امتداد آخر لهذا الخط في جملة من القصص المتكاثرة التي تصور البؤس الاجتماعي والقهر السياسي وسائر الكوابيس التي جثمت منذ زمن على الأدب، وخاصة منذ حزيران 1967 ولم يستطع تشرين أن يسحبها، إلا مؤقتاً، وجزئياً.

إن النماذج القصصية المؤيدة لذلك تستوجب وقفة خاصة، إذ يبدو من خلال تناميها أنها سوف تكون موسم القصة القصيرة القريب ـ وليس الأمر في الأجناس الأدبية الأخرى بعيداً عن ذلك ـ ولذلك سنكتفي ببعض الإشارات.

ففي لبنان نقرأ مثلاً قصة (شريط رؤياي) لمحمد العبدالله (الطريق 5 - 6 - 1975) فنجد إلى جانب النزعة الشكلية المغرقة إدانة وفضحاً للوضع الاجتماعي والسياسي اللبناني. كما نجد في قصة محمد عيتاني (عودة وهدهد: الطريق 10 و1974/11) إدانة أكبر وفضحاً أعمق، ولكن بواقعية بسيطة، استخدم فيها الكاتب اللغة العامية، وصور حضور الشيوعيين في مقاومة استشراء الداء بطريقة مناقضة تماماً لشكلية القصة السابقة.

وفي هذا القطر نقرأ مثلاً قصة نزيه أبو عفش (الضحك في ثياب سوداء: الثورة 2 - 8 -1975) أو قصة ياسين رفاعية (والمرأة فحمة سوداء: الموقف الأدبي شباط 1975) أو قصة وليد نجم (الرجل الذي تتساقط أجزاؤه: الثورة 18 - 9 - 1975) أو قصة ابراهيم الخليل (رجل في الظل: جيش الشعب 22 - 7 - 1975) وفيها جميعاًيقوم العزف على القواسم المشتركة التي ذكرنا: الجوع، الاضطهاد. كما نرى زكريا تامر يعود إلى معزوفته القديمة في كتابه القصة على هذه القواسم، ولكن دون أن يقدم جديداً، كما تؤكد قصته (لا غيمة فوق الأشجار ولا أجنحة فوق الجبل: الفكر المعاصر، أيار وحزيران 1975). فبينما نجد أن إلحاح هذه القواسم المشتركة على الكتاب

المذكورين قد أكسبهم بعداً جديداً بالنسبة لكتاباتهم السابقة، بدا الأمر لدى زكريا تامر كإعادة لقصة من قصصه التي مضّ استمرار تشابيهها ما حققته من إنجاز ذات يوم، قبل أن يستفحل عليها هذا الخطر. وإزاء ذلك ضاع جهد الكاتب في الاستغراق بتصوير أذى بطله من اغتصاب المضطهدين له، وذلك في القصة المذكورة.

هذه الكتابة عن الاضطهاد السياسي والاقتصادي، والنزعة الشكلية هي مايهيمن على إنتاج الأقلام القصصية الشابة الجديدة التي قدمتها في سورية مجلة الموقف الأدبي وجريدة الثورة. وهذا يضيف تأكيداً جديداً إلى ملاحظتنا السابقة حول استحقاق الظاهرة وقفة خاصة وكونها الموسم القصصي القريب أيضاً.

ولا ريب في أن ما تزخر به المرحلة التاريخية التي نجتازها هو سبب كل ما رأينا من علامات في غلة السنة الثانية للحرب من القصة القصيرة، وكذلك فيما ابتدأنا به الكلام عن قصور الرواية والإحراج الذي يواجه الروائي. فالغليان السياسي الذي ليس اندلاع أو وقف القتال أو توقيع الاتفاقيات أو استشراء الفقر والقمع، غير بعض صوره الأكثر بروزاً، هذا الغليان هو الذي جعل أغلب الكتّاب في السنة الثانية أكثر هدوءاً، وبالتالي أكثر قرباً من الموقف الفني، وامتلاكاً للنظرة النقدية، بعيداً عن الوظيفة المرحلية الإعلامية. إن هذا الغليان يفرض ثمناً أكبر لمهمة الكاتب التاريخية التي تغدو هي أيضاً، ويوماً بعد يوم، أكبر. ولن يكون أمام الكاتب التقدمي العربي، إن لم يدفع الثمن، إلا أن يتحول إلى مهرج أو أداة. وفي مآل بعض (اليساريين) المصريين عبرة لمن لا يعتبر.

* * *

وجوه آخر الليل : محسن يوسف.

جيل الثورة / تشرين الثاني ـ اكتوبر / 1975 ـ دمشق.

نميز في مجموعة (وجوه آخر الليل) القصصية لمحسن يوسف نبعين كبيرين للتجربة القصصية، يتصل أحدهما بالخامس من حزيران، ويتصل الآخر بمعسكر الكدح والقهر. وفيما بين هذين النبعين نقع على بعض المسارب السرية والعلنية، وأهمها البناء القصصي الذي بدا فيه الكاتب جاهداً لسلوك درب آخر، غير الذين هيمن على إنتاج العديد من الأقلام الشابة الجديدة خلال السنوات الأخيرة. وهو الدرب الذي اشتقه زكريا تامر ببراعة في مطلع الستينات، ولكنه وصل به إلى طريق مسدود في إنتاجه الأخير.

ومحاولة محسن يوسف تلك لم تنته به إلى لون جديد، خلاف ما ذكر غلاف مجموعته التي نشرتها وزارة الثقافة في العام الماضي. فقصصه لم تسلم من جهة أولى من تلك العدوى التي سرت بين العديد من الأقلام الجديدة. ومن جهة ثانية فتحت عينيها جيداً على الألوان الأخرى في القصة السورية، غير لون زكريا تامر الذي أخذ يبهت، ومن أبرز تلك الألوان ـ على سبيل المثال ـ ما تتميز به قصص عبد السلام العجيلي، جورج سالم، وليد إخلاصي، عبدالله عبد، حيدر حيدر، كل على حدة.

على ضوء ذلك نفهم لماذا لجأ الكاتب مثلاً إلى عادة تقطيع القصة، وتفريع المقاطع، وحشد الأرقام والعناوين الثانوية (قصص: الليل، سقوط الورود الحمراء، الشمس في درجة الصفر).

كما نفهم تزويقه المفرط لبعض المطالع، وسوق الجمل الإنشائية (المبهرجة) من مثل قوله في قصة (الطفل

الخامس): "المطر الربيعي حفلات متناثرة تنثال في المدى القريب وتملأ العيون بضجيج من الألوان المحجوبة خلف ستائر شفافة.." (ص41).

وبالمقابل نفهم سبب تفضيل الكاتب لصيغة السرد، والراوي، وممارسته للمونتاج في قصة (صور لوجه واحد) ومحاولات الترميز المتفاوتة في قصص (الليل - الوحش - السبي..)

قلنا في البداية إن في مجموعة محسن يوسف نبعين متمايزين يتصل أولهما بالخامس من حزيران، والثاني بعالم الطبقات الكادحة المقهورة. أما النبع الأول فهو ما نقع عليه أو على آثاره في قصص: (الليل - الخيوط - البلد المهجور - السبي - سقوط الورود الحمراء - الطفل الخامس - الوحش). ونقع على النبع الثاني أو على آثاره في قصص (مطر خط الاستواء - الشمس في درجة الصفر - الجوع - سماء لا تمطر - وجه بلا ملامح - صور لوجه واحد)، وتظل خارج ذلك كله قصته (الوجه الذي لا ينسى) والتي تبدو أقرب إلى تسجيل خواطر وانفعالات الشاب العائد المباغَت برحيل الحبيبة، وقصة (مطر خط الاستواء) التي تبدو أقرب إلى تسجيل خواطر وانفعالات شاب في رحلة إلى الاسكندرية ولقاء بإحدى يونانياتها.

ولعل فاتحة قصص المجموعة (الليل) خير ما نمثل به على الإشارة السابقة للتفقير والتفريع والعنونات. فللقصة مقدمة "مذكرات رجل مقهور في حزيران" وفيها مقتطفات تاريخية عن (أحوال العباد في مختلف البلاد) عقب الهزيمة، أحدها في سجن صهيوني، وآخر عن فتاة وطفل يتحديان الغزاة الذين يفتحون السجون للنساء والأطفال. ثم يقدم الكاتب عدة ملاحق لتاريخ العرب: في الأول نبذة للإحاطة بالبدعة الصهيونية، في الثاني نبذة عن الحرب و(الأعور) الذي صار جنرالاً، وفي الملاحق التي لم تنته بعد مشهد لإعدام سجين. أما الخاتمة فقد سماها مقطعاً من قصة قصيرة، وفيها ثقة الكاتب العارمة بالصباح الذي سيشرق، وهي خاتمة سوف تظهر دوماً في القصص التالية جميعاً، وتشكل سمة هامة من مميزات تجربة الكاتب. إذ إنه أياً كانت قتامة العالم وهول المثبطات فإن العين تظل أخيراً مفتوحة على الأفق البعيد. ولعل هذه السمة أن تكون أحد الأسباب الداخلية التي تدفع بالكاتب إلى هذا الحد أو ذاك، خارج الحلة القصصية التي كادت أن تستأثر بالكتابات القصصية الجديدة في هذا القطر، وهي حلة توشحها القتامة وتكبلها المثبطات إلى درجة توجيه طاقة الكاتب فقط نحو صنع الرمز، أو اختيار اللفظة، أو الصيغة، أو اللقطة، أو تسريب ما يتبقى من الطاقة بالتشفي.. ومن الملاحظ أن قصص النبع الحزيراني الأخرى في هذه المجموعة تقف وقفة خاصة على الانسحاب من الجبهة، كما في قصتي (الخيوط، البلد المهجور). إذ إن الانسحاب هنا مقترن دائماً بشكل ما من أشكال العودة. ففي القصة الأولى يرتد المهزوم من القوافل المنسحبة ليودع قريته ومن أودع فيها من الموتى، وتهيمن عليه حالة التشبث بالأرض "كان من الواجب أن يودعوا موتاهم على الأقل. آه. الأرض التي انزرعوا فيها منذ عرفوا الحياة. لمن تركوها؟ كيف له أن يترك الأرض؟ مستحيل لمن سيتركها؟" (ص22). وفي القصة الثانية رصد لمشاعر المنسحب المهزوم، وهو عائد أيضاً إلى بلده المهجور، إذ يقترب ليلاً من بيته فيسمع أصوات رجال وامرأة، وينتظر حتى الصباح.

هذه الوقفة عند الانسحاب هي صورة جزئية للهزيمة الحزيرانية. وقد قدم الكاتب صوراً أخرى أكبر، وسعى إلى ترميزها جهده. وهذا ما نراه في قصتي (السبي، الوحش)، حيث، كما في القصص السابقة، الهزيمة وقعت فجأة (في قصة الليل: فجأة اختفت الشمس الملتهبة، وفي قصة السبي: فجأة حدثت الجريمة). أما الرموز فليست مما يجهد في التفسير، ففي (السبي) الغريب هو الصهيوني، والفتاة هي فلسطين، وشقيقها المستأسد على بني قومه، والنعامة على

سواهم، هو الأنظمة العربية، أما في (الوحش) فالوحش هو الصهيوني أيضاً، والرجل هو المقاوم، والقرية هي الوطن، وفي القصتين تلك الثقة المستقبلية التي ذكرنا، ففي (السبي) ترفع بعض السنابل رؤوسها المحطمة التيجان، وفي (الوحش) ينهزم الغريب حين يتقدم الرجل للمقاومة، ويتقدم الرجل للمقاومة حين يطمئن على ظهره، أي حين لا يكون خلف ظهره ضبع، كما في قصة هاني الراهب الأخيرة: (وسوى الضبع).

وفي النهاية تبقى قصتا (سقوط الورود الحمراء، الطفل الخامس) الحافلتان بالمباشرة والخطابية (ص34 - 35، ص44 - 45) والمفتقرتان للإقناع، سواء في احتفال القصة الأول بالحب واعتباره رقية النصر اللازمة، أو في اصطناع الموقف الدرامي في القصةالثانية، بين الأب الفقير المتحمس لوطنه والأم (المتعجبة). والمقارنة بين هاتين القصتين ومعهما قصتا (الوجه الذي لا ينسى، مطر خط الاستواء) وبين سائر قصص المجموعة، تدلّل على صمود الكاتب المستمر وتجاوزه لإخفاقات بعض قصصه.

في قصص النبع الثاني نميز بين لونين: الأول تقترن فيه صور العلاقة مع الجنس الآخر بأسباب البؤس السائد وبملحقاته، والثاني تستفرد به تلك الأسباب والملحقات في (لوحات) اجتماعية كالحة.

ففي قصة (الجبل) يفتقد الشاب المحب معطفاً رغم البرد الشديد وهو على أهبة موعد مع الحبيبة الثرية. لقد أرسل ما وفره لشراء المعطف إلى الوالد المريض. وفي قصة (الجوع) تسكت الأم عن مداعبات الشاب الذي يساكنهم لابنتها المراهقة، لأنه يحضر بعض الأكياس التي تتلقفها أفواه وأيدي الأطفال، وهكذا تتم الصفقة بين جوع الشاب وجوع الأسرة المعدمة. أما في قصة (الشمس في درجة الصفر) فالكادح الأربعيني الذي يعمل حالياً مصلح أحذية قديمة بعد مهن كثيرة، يحار بين تحرش امرأة أخيه المتوفى، والصبية القبيحة وأمها اللتان تنصبان له الشباك. أما القصص الأخرى التي توشك أن تكون (لوحات) اجتماعية فمنها (سماء لا تمطر، وجه بلا ملامح) وفيهما الزوج الذي تكاد امرأته أن تذهب في الوضع، ولا حول له إزاء الطب والفقر. وفي القصة الأولى يوظف الكاتب اللوحة لإدانة سلوك الصديق العاقر الذي تجاهل حاجة زوجة المنكوب. وتبقى أخيراً قصة (صور لوجه واحد) التي ذكرنا أن الكاتب يمارس فيها لعبة المونتاج، غير أنه يناوب بين خط الفتاة نعيمة التي تخدم في أحد البيوت الموسرة، وخط شقيقها نعيم الخارج من بيت صديقه في ليلة ماطرة للبحث عن عمل ولقمة.

إن محسن يوسف يدلل في هذه القصص، وفيما سبقها من حزيرانياته، على انحيازه لمعسكر الكدح والقهر، وسعيه للوفاء بما يتطلبه هذا الانحياز في بناء القصة القصيرة، مما دفعه إلى ما رأينا من محاولة للخروج على إسار بعينه، وهذا ما ينبغي التشديد عليه في الكتابات الجديدة، حتى تتعامل تعاملاً صحياً مع المشهد القصصي السوري كله، ويكون لها بالتالي دورها الخاص، فلا تظل معرقَلة بمحاولات الاحتواء والهيمنة التي تمارس بشتى الأساليب.

* * *

أقلام قصصية جديدة ـ 1

الثورة 30 / 9 / 1975 ـ دمشق.

مرة أخرى أتيح للقارىء وللدارس أن يطلع على قسط من نتاج الأقلام القصصية الجديدة، وذلك من خلال ما قدمته جريدة الثورة في الثلاثاء الماضي. وكانت مجلة الموقف الأدبي قد قدمت منذ عدة شهور دفعة أخرى من

تلك الأقلام. ولا ريب أن مثل هذه المبادرات لكشف النتاج الجديد والتعريف به تظل ناقصة إن لم تثنّ بوقفات نقدية، أياً كان حجمها أو مستوى جديتها. وهنا نلاحظ الفارق بين مبادرة (الموقف الأدبي) التي لم تحظ باهتمام يذكر، ومبادرة (الثورة) التي تتابعت فيها الأقوال، وينتظر أن تتطور أكثر. وعلى كل حال، فإذا لم تكن الغاية من مثل تلك المبادرات تفريغ البريد الأدبي من بعض الركام، أوتربية دفعة جديدة من المريدين، فإنها تقدم الكثير والمفيد حقاً لإضاءة الواقع الأدبي ومعرفة توجهاته واحتمالاته القريبة والبعيدة، من خلال فحص إمكانية ووعود ما يعلن من عطاء الأقلام الجديدة.

على ضوء ذلك أقدم هذه الملاحظات التي ينسحب أغلبها على ما سبق أن قدمته (الثورة) لأقلام جديدة أخرى خلال الشهور الماضية، منذ أن صارت تفسح للنتاج الجديد حيزاً أكبر.

1 - تقدم القصص جميعاً، فيما عدا (النعش) حالات نفسية قاتمة، وأجواء سلبية تعج بالشكوى والرفض والإدانة. أما قصة أحمد ناصر المستثناة فيمكن القول بشيء من التجاوز إنها قصة حدث.

هذه السمة التي سماها محمد عمران (المزاج الأسود) وهاني الراهب (حالة حصار) تجد مبرراتها في أمرين: أولهما استيراد التجربة، ليس فقط من أوربا كما أشار وليد نجم، بل من كل مكان. والمهم أنها تفتقد الأصالة وتبدو عجرة. أما الأمر الثاني والأهم فهو الضغط الواقعي الجاثم اجتماعياً وسياسياً، اقتصادياً وأدبياً، وهو ضغط يختلف حسب الموقع المعيشي والسياسي لكل قلم. إلا أن الإجماع عليه يقود إلى القول بأنه الصانع الأول لهذه الظاهرة التي لازمت الأدب بحدة منذ هزيمة حزيران، حيث خرج أكثر من جيل في القصة، ولكن مع ذلك لا يبدو أن تلك الظاهرة قد تركت الأدب، وإن اختلفت عليه قليلاً أو كثيراً.

2 - ليست السلبية السابقة مطلقة، ففيما عدا قصتي ضياء قصبجي وعبد الهادي شماع نلتقي ثقة الطفل (باسم) في قصة صبحي الدسوقي، ويغادرنا محسن غانم في قصته (يحلم بنهار أبيض) على الرغم من أنه اختصر الدرب كثيراً، إلى ذلك الحلم. وجميل حتمل التقى أخيراً صديقته وانتصر العري، ومحمد ويس المصارع قلب (الكلاش) واندفع في التحدي.

3 - غاب الرمز عن أدوات وأجواء أغلب القصص حيث نستثني قصة (ورحلت غابة الصفصاف)، فقد استخدم عبد الهادي شماع حالة الجفاف القاتلة وسحابة الصيف العابرة والجفاف الذي أعقب ثانية، ليعبر عن حالة اليأس بعد الهزيمة، واليأس بعد سحابة النصر. ويمكن استقراء معادلٍ رمزي للطفل في قصة صبحي دسوقي، إلا أن عدم استواء بناء القصة قد أجهض هذه الإمكانية، فقد عمد الكاتب إلى حشر المقطع رقم - 2 - وساق فيه على لسان الطفل ما لا يبدو منسجماً مع السياق كله.

4 - لم تحم العناية البادية باختيار اللفظة وصياغة الجملة وتزويق التركيب من بروز علة اللغة. فثمة الحماسة للإنشاء (النصف الأول من قصة عبد الهادي شماع مثلاً) واقتناص المجازات وحشدها، وهو اقتناص يمكن أن يُعدّ قاسماً مشتركاً، لم تسلم منه حتى القصة الوحيدة التي بدا أنها تقتفي الأسلوب الواقعي، قصة (النعش).

وإلى جانب ذلك نطالع الإلحاح على التقطيع (دسوقي، غانم، المصارع) وهو ظل آخر من ظلال الشكلية التي استأثرت بقسط كبير من الإنتاج الجديد خلال السنوات الفائتة.

5 - بين الأقلام التي قدمتها (الثورة) من سبق للقصة القصيرة أن عرفته منذ عدة سنوات وبنماذج أفضل أو أسوأ مما هنا. فمحسن غانم ليس جديداً، وضياء قصبجي سبق أن أصدرت مجموعة قصصية بعنوان (العالم بين

قوسين)، وقد بدت في قصتها (الموت رعباً) متخلصة من قدر قليل من القدر الكثير الذي شاب مجموعتها تلك، وأجهض فيها القصة القصيرة.

إن هذا الفارق الزمني بين النماذج السبعة، لم ينعكس فيما عدا حالة محسن غانم، في فارق فني. بل إن قصص جميل حتمل وعبد الهادي شماع ومحمد ويس المصارع تجاوزت قصة ضياء قصبجي. وعلى كل حال فهذا أمر ذو علاقة بظروف النشر. فقد يكون في الخبايا من يكتب منذ زمن ولا ينشر لسبب أو آخر، وكذلك بالسلاح الذي تسلح به كاتب القصة، بدءاً بأول كلمة يعلنها.

6 ـ في الوقت الذي نرى فيه أسلوب زكريا تامر يهيمن على أغلب ما نشرت الموقف الأدبي للأقلام القصصية الجديدة، نجد أن الأقلام التي قدمتها (الثورة) قد خلت من ذلك، واختلفت عليها ظلال الخطوط الأساسية في القصة السورية في هذه المرحلة (حيدر حيدر ـ عبدالله عبد، العجيلي وسواهم)، ولعل ذلك أن يكون دليلاً آخر على المآل المسدود الذي آل إليه خلال السنوات الأخيرة إنتاج زكريا تامر، كما ذهب فاروق عبد القادر (الطليعة المصرية ـ آب 1975) . ولكن على الرغم من ذلك لا بد من التأكيد على أن بين من قدمتهم الموقف الأدبي من يتجاوز بكثير من قرأنا لهم في (الثورة) كمحمود عبد الواحد وسامي حمزة. وفيما عدا (محسن غانم) يبدو أن على المرء أن ينتظر لقاء آخر أو أكثر بالأقلام الأخرى قبل أن يمني النفس بوعود أكيدة. والمهم الآن ليس فقط أن تُترَك هذه الأقلام لتبحث عن هويتها، بل أن تُدعَم في هذا البحث غاية الدعم.

* * *

أقلام قصصية جديدة ـ 2

الثورة 1 / 2 / 1976 ـ دمشق.

عمدت جريدة الثورة منذ عدة شهور إلى تقديم عدد من الأسماء الجديدة في ميدان القصة القصيرة والشعر. وقد ثنت تلك المبادرة بالمسابقة الأخيرة والتي نتناول هنا ما تعلنه من القصص المتسابقة، مبتدئين بالقصص الفائزة، ومذكرين بأهم ما انتهى إليه التناول السابق لقصص الأسماء الجديدة المشار إليها، إذ إن المرء يقع على ما يصل بقوة بين تلك الخلاصات وبين قصص المسابقة الآن. ففي تلك القصص لاحظنا غلبة الجو القاتم ـ ما سمي آنئذ بالمزاج الأسود وحالة الحصار الناتج إما عن فجاجة التجربة الفنية، أو عن تأثيرات الجو العام المحيط بالكاتب. كما لاحظنا ولع بعض الأقلام بالزخرفة اللغوية والصورية وحضور بصمات الجيل المتقدم على الطالعين حضوراً غير مرضي، يستوقف فيه تراجع صورة زكريا تامر لصالح بقية الصور التي استطاع أصحابها ترسيخ أقدامهم أكثر فأكثر في ميدان القصة القصيرة، بعيداً عن خطري الاجترار والإفلاس.

* * *

إذن، قصة حسن م. يوسف الفائزة بالجائزة الأولى هي أفضل قصص هذا الكاتب الشاب الذي سبق أن قدم في دوريات القطر عدداً غير قليل من القصص التي كانت تفتقر عموماً إلى ما وقعنا عليه أخيراً في (العريف غضبان) سواء في درجة نضج التجربة أو امتلاك الأداة الفنية.ولئن استطاع حسن م. يوسف أن يتابع سيره ابتداءً من هذه

الخطوات ـ القصة، وبمستواها، فإن القصة القصيرة تكون قد كسبت هذا الكاتب حقاً، كما أن مسابقة الجريدة تكون قد حققت هدفها الأول، وهو إكساب الفن الذي جرت فيه المسابقة دماً جديداً، وذلك هو ما تتطلع إليه عموماً المسابقات الأدبية، والتي استطاعت في الماضي، في هذا البلد وفي سواه، أن تقدم أسماء جديدة أو تكرس بعض الأسماء الطالعة، ممن هم اليوم كبار، أو كبار جداً.

تحلل قصة (العريف غضبان) بعمق وذكاء نفسية أداة القمع المتمثلة بهذا الأنموذج الإنساني الذي تفرزه أنظمة القمع كما تفرز السجان أو الجاسوس. لقد استوردت آلة السلطة هذا الإنسان من منبت طبقي فقير وجاهل، ثم شرعت بتربيته في مؤسساتها وحسب أساليبها حسبما تقتضي أهدافها، مما شوه دخيلته تشويهاً فظيعاً، دفعه في حالة العريف غضبان إلى الهرب، إلى السكر، حيث يكتوي بأزمته، متأرجحاً على هذين الحدين القاتلين: (ضرورة العمل، احتواء الآلة للعنصر رويداً رويداً) وبالمقابل تقوم في الذاكرة والماضي، بقايا وعي الحاضر والمستقبل.

وقد اختار الكاتب لتحليل شخصية العريف غضبان لحظة الأزمة الحادة، لحظة الغيبوبة والتأرجح. وهذا الاختيار وفر عليه مزالق التحليل في القصة القصيرة الذي يميل بها إلى التقريرية. وهكذا تيسر للكاتب أن يستخدم ما وسعت طاقته الفنية، أغلب الأدوات الحديثة في القصة القصيرة، وفي مقدمتها: الحلم، المونولوج، القطع، التقطيع، بالإضافة إلى السرد. نجد ذلك في الإفادات المتفرقة (المقطع الأول) وفي رصد مشاعر العريف غضبان نحو الزبائن في حانة الأصدقاء، أو استرجاعه لأحاديث وردة في عهدي الوفاء والخصام وكذلك خواطره عن عادل، ومجادلاته لأبيه في موضوع وردة، وإطلاق النار على صلعة صاحب الحانة، واستحضار الأم وتقريعها له بسبب كسره يد عادل أثناء تفريق المظاهرة.

والحق أن ممارسة الكاتب لذلك كله أومأت بقوة إلى المواطن التي يتجسد فيها تألقه. فمنذ مطلع القصة، في الإفادة الأولى، يبهرنا هذا الأسلوب الواقعي البسيط المتوتر "أنا لا أخاف أحداً إلا الله، فعندما دفعني تركت الباص لحال سبيله، وجدلت رقبته على قبضته حتى تدحرجت عيناه على خديه. حاول صفعي ابن الديوث! ناولته لكزة في خاصرته..." إلى آخر الإفادة.

بمقارنة هذا المقطع وأشباهه بما نجده منذ مطلع المقطع الثاني من اصطياد للاستعارات والمجازات في محاولة لتغطية عورة السرد، بالمقارنة يتأكد لنا أمران: أولهما: أين يمكن للكاتب أن يكون أفضل؟ والثاني عدم وصوله بعد إلى موقف حاسم في استخدام الأدوات. ونحن نذكر ذلك على الرغم من الإشارة السابقة إلى نضج الأدوات في هذه القصة قياساً إلى سابق ما قرأنا لصاحبها. إن سعي الكاتب ـ والعديد من الأسماء الجديدة والكتّاب الشباب ـ خلف البريق اللفظي أو البياني يجعل الجملة أو الصورة أو اللغة القصصية بالإجمال، تنوء تحت عبء التصنع، وهذا مثال وجيز "خفت لهاث الشارع وتعالى انعزاف المطر على الإسفلت اللماع، وهجم فرس الليل الشتوي على أزقة المدينة المتعانقة، فازدادت انكماشاً وتظاهرت بأنها تحلم.." وأكثر من ذلك وصف الكاتب لانجدال خيوط المطر الثخينة شلالات تقرع المدينة..إلخ.

وثمة ملاحظة أخرى تتعلق باللحظة التي اختارها الكاتب لإنارة القصة وحسمها نفسياً وفنياً، والتي جاءت في نهايتها، حيث يستوقف العريف غضبان شاباً من الشارع ويقوده مبرزاً بطاقته التي تثير الرعب. فعدا عن أن هذه اللحظة تستحضر القصة الروسية الشهيرة "كآبة" وحاجة الإنسان القاتلة إلى من يبادله الحديث، عدا عن

ذلك نجد أن الكاتب قد حشد عدداً كبيراً من العناصر بغية تتويج أزمة العريف غضبان، وإنارة القصة. والحشد يأتي في حيز صغير وفيه الكثير مما لا حاجة له، فكأنما صار القلم في عجلة من أمره، وعزّ على صاحبه أن يستغني عن أية كلمة، وهكذا جاءت ظنون الشاب اللوطية غير مبررة، كما جاء موت العصفور رمزاً مستهلكاً. أما القصة الثانية (البهلول: لأحمد الخير) فهي تتميز بطعم خاص، على الرغم من أنها تستحضر كما أشار أحمد سويدان صورة الزين في رواية الطيب الصالح: عرس الزين.

لقد ظهر ربط الكاتب لشخصية البهلول - المعروفة في الأرياف والأحياء الشعبية المدينية - بالآنسة المعلمة، في البداية، ربطاً جنسياً فجاً مصطنعاً. إلا أن الإشارات الوجيزة اللماحة في الخاتمة أنقذت القصة، وهذا ما يدل على دقة هذا الفن، فهو كالشعر، تلعب فيه أحياناً الكلمة أو الصورة الواحدة، دوراً منقذاً، أو تكون مقتله.

وتلتقي القصة الثانية مع القصة الثالثة (البحر: سحبان سواح) باستثمار بعض العناصر الرومانسية. إلا أن القصة الأخيرة تذهب في ذلك إلى مدى أبعد، حيث وظف الكاتب كلاً من (البحر - الدموع - الغابة - الحب) توظيفاً واقعياً بعيداً عن المظهر الرومانسي العجول، وذلك من خلال ربطها بالفقر، ومن خلال تقديم خط ثان في القصة يوازي الخط الأول، على تلك العناصر.

لقد استمر توازي خطي القصة طيلة ستة مقاطع، ثم جمعها الكاتب في المقطع السابع. أما أولها فقد قدم بضمير المتكلم، وفيه رأينا الراوي والحبيبة يسرقان البحر ليوزعاه على الفقراء، فيثيران ثائرة الرجال والنساء عامة (لاحظ)، ويسجن الحبيبان حتى يعيدا البحر من دموعهما، ثم يفران إلى الغابة.

وفي الخط الثاني نلتقي امرأة موظفة تتمكن من إقامة علاقة جيدة مع طلابها - تعمل مدرسة لغة انكليزية - خلاف زملائها الذكور، وتأخذ الطلاب في رحلة إلى البحر والغابات، وهنا يلتقي خطا القصة: المدرسة والطلاب الفقراء مع الحبيبين الفارين.

إن هذه القصة التي تقدم صبوة الإنسان للعدالة من خلال رمز توزيع البحر على الفقراء، تقع في التباس جعل العالم كله، ما عدا الراوي والحبيبة، مضطهداً، مستغلاً لملكية البحر - الرمز. وهذا الالتباس لا تشفع له الصورة الرمزية، فحسن النية في الفن أو سوءها لا يبرر استناداً إلى نجاح أو إخفاق الأداة الفنية، وإنما المعول على ما استطاع الكاتب بلوغه في النهاية.

* * *

أقلام قصصية جديدة ـ 3

الثورة 13 / 2 / 1976 ـ دمشق.

مقدمة:

لم يفتر الاهتمام بالمسابقة التي أجرتها (الثورة) في القصة والشعر طيلة الفترة المنصرمة على إعلان النتائج، وهو أمر إن كان طبيعياً في أحوال الخصب والنشاط، إلا أنه في أحوال الجدب - وهذا ما نحن عليه - يبدو غير عادي. على أن الاهتمام انصب في غالبيته على القصة، فيما لاقت مسابقة الشعر الهجوم أو الصمت - إذا استثنينا ما كتبه وليد نجم ونصر الدين البحرة، وما (علق) به فاتح المدرس - ولا ريب أن هذا المآل الذي انتهت إليه

المسابقة يستوقف النظر، ويبعث السؤال حول ما إذا كانت القصة سيدة الساحة لدى الكتاب ـ شباباً أو قاصين أو نقاداً أو مهتمين ـ أم أن خللاً ما في مسابقة الشعر أدى إلى ذلك.

لقد كثر الحديث حول تشكيل لجنة الشعر وبالتالي: انعكاس هذا التشكيل في نتائج المسابقة. والحق أن غياب النقاد عن اللجنة هو ثغرة هامة، لا تنفع في تغطيتها بعض الممارسة النقدية لأعضائها. كما إن اجتماع الاتجاه الشعري للجنة على خط واحد ـ مهما كان عرضه ـ هو ثغرة ثانية. إذ كان من المفيد، بل من الضروري أن يتمثل خط آخر أو أكثر في اللجنة، اللهم إلا إذا كانت غاية المسابقة استقصاء خط بعينه في النتاج الجديد وتكريسه، وهذا أمر يناقض كل ما أعلن عن استهداف كشف النتاج الجديد عامة، والأخذ بيده قدماً.

إن اشتراك فنان أو أكثر في مسابقة الشعر أو القصة ليس نقيصة في حد ذاته. بل إن ذلك ليكون مطلوباً حين تكون اللجنة أكثر شمولية. إلا أن التعليقات التي نشرها فاتح المدرس على بعض المواد الشعرية المتسابقة تجعل المرء يتساءل عن جدية حضور الفنان في لجنة هذه المسابقة بعينها. وطالما أن القارىء لم يطلع على محاضر اللجنة، وهو بالتالي مجبر على الأخذ بما ينشر وحسب، فإن مشاركة فاتح المدرس كفنان لم تحقق أية فائدة، هذا إن لم يكن العكس.

لقد نشر بعض أعضاء لجنة القصة دراستهم للقصص الفائزة وملاحظاتهم العامة على القصص المتسابقة، فأغنوا بذلك النقاش الدائر حول مسابقة القصة من جهة، وأوضحوا أمام المتسابقين والقراء طبيعة التحكيم الذي قاموا به من جهة ثانية. ولا ريب أن لجنة الشعر مطالبة بمثل ذلك، بل بما هو أكثر منه، بسبب نفس الثغرات التي أوضحت قبل قليل، وخصوصاً ما ظهر من تتويجها لقصيدة (الجسم) التي استماتت في رأيي كي تكون (أدونيسية) جلداً ولحماً ودماً، وأخفقت هنا ونهضت هناك، لكنها في الجملة لم تستطع أن تتجاوز ما نشر من القصائد المتسابقة، وخصوصاً ذلك التجاوز (الكبير) الذي نوهت به اللجنة.

القصص التي لم تفز

نوهت لجنة القصة بالقصص الأربع المتسابقة التالية للقصص الثلاث الفائزة، وأكدت على تقارب مستويات القصص. ولقد وجدت في هذا التنويه بعض المحاباة بالنسبة لقصتي توفيق الأسدي ومحمود حسن (السادسة والسابعة). كما وجدت فيه بعض الغبن بحق قصتي عادل حديدي ومحمد غانم (الرابعة والخامسة) قياساً إلى قصة سحبان سواح (الثالثة) وقصة أحمد الخير (الثانية). كما إن الترتيب الذي جاءت عليه قصتا توفيق الأسدي ومحمود حسن أراه معكوساً، وسوف أعلل ذلك في التحليل التالي:

جهد كل من محمد غانم وعادل حديدي كي يكتبا القصة (الحديثة)، وذلك من خلال محاولة صنع جو عام في القصة، وليس تقديم حدث أوتصوير حالة. وقد استخدما في صنع ذلك الجو أدوات متعددة تتسم عموماً بالعصرية، دون أن تقع في مغبة الإبهار أو التصنع التي نلاحظها عند كثيرين ممن يكتبون القصة ـ والشعر أيضاً ـ.

أما عادل حديدي فقد حشد عدة عناصر تبدو ظاهرياً مشتتة، إلا أنها في واقع الأمر تتضافر فيما بينها برابطة سرية، لتسوق القصة كلها أخيراً إلى صنع ذلك الجو الخاص المشار إليه. لقد استخدم بعض الجمل كلازمة (عصفور المطر سيرميكم بحجارة من نار ـ المطر يغسل المدينة وأنا وحيد)، وجعل من هذه اللازمة، ومعها رمز (المطر) الرابطة السرية التي ضفرت سائر العناصر المبعثرة ظاهرياً، ومنها: (مرثية طفل ـ مرثية عنزة، تعليق ـ بطاقة ـ صورة ـ تداعي ـ خبر في صحيفة محلية). يضاف إلى ذلك المقاطع الصغيرة، والمقاطع الطويلة نسبياً (النقاش

حول الديمقراطية في مقهى ـ سيناء..).

وهكذا نجد أن جميع عناصر القصة، العلني منها والخفي، قد اجتمع ليرسم شعوراً مبهظاً بالعسف، أو بما سمي حالة الحصار في أحاديث سابقة عن الأقلام الجديدة التي قدمتها الثورة منذ عدة شهور. إلا أن رسم عادل حديدي يتميز من جهة بمحاولة الربط بين المحلي والعالمي (من بيسان إلى سيناء إلى سانتياغو)، كما يتميز من جهة ثانية بالتلوين العبثي للأزمة السياسية التي هي جوهر أزمة القصة. وهذا ما تجلى في الشعور بالوحدانية في مواجهة العالم (المطر يغسل وجه المدينة وأنا وحيد)، وفي تصوير الانخراط في لجة النضال بالتورط: (لقد تورطت الآن. ولكنها ورطة شاملة فليس عيباً أن أكون محظوظاً ما دامت الأخبار تشير إلى تدهور الحالة في البلاد). إن هذا التلوين العبثي جعل من التفاؤل الذي سعت القصة لتكريسه أخيراً، غير مبرر. يضاف إلى ذلك كون أغلب رموز الكاتب مستهلكة في الشعر والقصة (المدينة/ الحبيبة/ الطفولة /العصافير/ المطر/ وهذا ما شوش جهد عادل ـ كخلاصة ـ في كتابة القصة الحديثة، لكنه يظل بالمقارنة مع الفائزين ـ باستثناء حسن م. يوسف ـ متقدماً، تماماً كما هو الأمر مع محمد غانم الذي اعتمد في قصته (مقتل الصمت) أدوات أخرى في كتابة القصة الحديثة، ورسم الجو نفسه: الحصار والعسف.

يفيد محمد غانم من السينما ـ كما قرأنا في قصص قديمة لسامي حمزة ومحسن يوسف ـ وخصوصاً من السيناريو حتى ليجعل من القصة صوتاً وصورة وحسب. ويستخدم الفعل المضارع لإحضار الحدث في لحظة التعامل مع النص. ويتعمد الكاتب تخريش الحياء وهز الركود (السعيد أو الاستسلامي) للقارىء من خلال الإمعان في تركيب الصور وتغريبها وتعقيدها بلغة مجازية توشك أن تجاري ولع عادل حديدي بالمجاز.

ولقد جاء استخدام محمد غانم للضمير الغائب (هو) كأداة للتعبير عن بطله المتحمل لكل أذى المدينة، موفقاً أكثر مما رأينا في صنيع محي الدين زنكنة بالضمير نفسه (ولكن بصيغة الجمع) وذلك في روايته (ويبقى الحب علامة).

* * *

إذا كانت قصة عادل حديدي قد استطاعت أن تظفر بالرابطة السرية التي جمعت العناصر المشتتة ظاهرياً، فإن قصة يوم شتائي آخر (القصة السادسة) قد أخفقت في ذلك، مما أحالها إلى صور وعبارات مبعثرة لا رابط بينها، وهو ما دفعني في البداية إلى أن أقدم عليها قصة محمود حسن، بل إلى أن أستبعدها من القصص التي تستحق التنويه بعد القصص الفائزة.

لقد حاول توفيق الأسدي أن يوازي في البداية بين الحي الفقير حيث يتبرز الأطفال في العراء، وبين المراحيض الإسمنتية.. لكنه لم يستثمر هذه الموازاة، فجاءت منكفئة على نفسها في القصة، منقطعة الصلة بباقي جسم القصة.

واستخدم الأسدي طريقة التقطيع التي رأيناها عند سحبان سواح، لكنه بلغ بذلك حداً مفرطاً (عشرة مقاطع) دون أن يصل بينها بسبب معقول، الأمر الذي انعكس على بقية الأدوات التي استخدمها، كالمزاوجة بين السرد وضمير المتكلم ـ لنتذكر قصة حسن م يوسف ـ أو رمز المطر.

أما محمود حسن فقد قدم في مطلع قصته (التابوت) الحادثة الأساسية وهي اغتيال أحدهم، ثم راح ينوع في كل ما تبقى من القصة على هذه الحادثة (مراثي الزوجة/ الصديق/ الأم/ القاتل). ولئن جاءت بعض التنويعات

ثرثرة إنشائية لا تضيف إلى القصة شيئاً (مراثي الزوجة والصديق) فإن بقية التنويعات أضاءت القصة (مرثية الأم حيث يتكرر رمز المطر) وكذلك مرثية القاتل التي لعبت دوراً حاسماً، وخصوصاً في قوله (سكان البيوت العالية ما عادوا يتحملون صراخك فأمروني، وكان علي أن أفعل. لا تلمني يا صديقي ما أنا إلا موظف).

إن أزمة هذه القصة لا تختلف في صورتها العامة عن أزمة القصص السابقة. فثمة على الدوام كابوس سياسي يهظ كواهل الكتاب. ولقد رأينا عادل حديدي يسعى في نهاية القصة إلى ذلك التفاؤل الذي ينهي الكابوس، كذلك فعل محمود حسن في المقطع الأخير المعنون بـ(المسيرة) حيث يستشرف ثأر الفقراء للقتيل من سكان البيوت العالية. وهذا الختام لم يستطع أن يشحن القصة بأي توتر جديد، وهو بالتالي فضلة يمكن الاستغناء عنها، إلا إذا كان الكاتب مصراً على إثبات التفاؤل مبرراً أو غير مبرر، بسبب أو دون سبب.

* * *

هذا التحليل للقصص الأربع التي نوهت اللجنة بها، وما قاد إليه من معالجة الكتّاب لأزمة كل قصة، لتجربتها، واستخدامهم للأدوات، هو الذي دفع إلى ملاحظة المحاباة أو الغبن في معاملة اللجنة للقصص. ولكن ذلك لا ينال من حقيقة كون مسابقة القصة قد كشفت شطراً كبيراً من واقع القصة القصيرة لدى الأقلام الجديدة والشابة، وكذلك من كونها قد دفعت بعض هذه الأقلام، وأكسبت القصة دماً جديداً فحققت بذلك القسط الكبير من المرجو منها، أما الشعر.. فلا زلنا بانتظار حديث أكبر عنه.

* * *

علامات جديدة في القصة القصيرة في سورية

مجلة الأقلام ـ العدد 8 ـ أيار / مايو 1977 ـ بغداد.

تحمل ملاحظة العلاقة الراهنة بين الواقع وسائر المبدعات قدراً غير قليل من المخاطرة. فالنقد يميل عموماً إلى دراسة هذه العلاقة، حين تكون قد فقدت راهنيتها، واكتملت سيرتها التاريخية أو أوشكت على الاكتمال. إن ذلك يوفر حقاً إمكانية البحث والحكم على نحو أفضل، إلا أننا نؤثر بالمقابل أن نتعرض لكل أخطار التعامل النقدي مع الواقع الحي في سبيل تلمس الشكل الحالي والتوجهات المحتملة للعلاقة المذكورة بين المبدعات والواقع، وفي سبيل التأثير المباشر في ذلك الشكل، وتلك التوجهات ولعل هذا الأمر هو إحدى المهمات الملحة التي يفرضها مجمل الوضع السياسي والأدبي في سورية على الأقلام التي لم تؤثر السلامة ـ حتى النسبية ـ، فتغرق في القضايا والموضوعات التي (كانت وكانت)... مع الاحتراز على أن هذا الكلام لا يعني أي تهوين من شأن الدراسات المعتبرة التي تتناول هذه الفترة أو تلك من الماضي.

لقد حفل الواقع السوري خلال السنوات القليلة المنصرمة بجملة من المعطيات السياسية والاقتصادية التي أخذت تترك بصماتها على الوضع الاجتماعي، ومجمل البناء الفوقي، وبوتيرة أسرع وأعنف مما يتوقع عادة في الأحوال المماثلة. وليس أقل من أن نذكر في هذا الصدد الاستقطاب الطبقي الحاد الذي هرس بالدرجة الأولى شرائح واسعة من البورجوازية الصغيرة، فيما شد بدوافع خيالية شرائح أخرى من هذه البورجوازية نحو قمة الهرم

الطبقي. وليس أقل من أن نذكر هنا ذلك التكالب الذي امتازت به سيرة المتعهدين والتجار وأدوات الحل والربط في بيروقراطية الدولة، والغلاء الفاحش الذي راح يكوي من هم في قاع الهرم الطبقي كيّاً... وأخيراً، وليس آخراً، الملحمة البطولية للمقاومة الفلسطينية والحركة الوطنية اللبنانية، وآثارها النفسية والمادية في البلاد. والتدقيق في سمات هذا الواقع المتأزم ليس من غرضنا هنا، إلا أن الحضور المستمر لهذه السمات ضروري جداً كيما نستطيع فهم اللحظة الراهنة التي تكتنف الإبداع، وبالتالي، كيما نفهم هذا الإبداع نفسه.

* * *

القصة القصيرة والشعر بصفة عامة أسرع تأثراً بالمعطيات المستجدة، بالقياس إلى سائر الأجناس الأدبية. ولسنا نعني بهذا التأثر ظاهرة أدب المناسبات. المعني هنا هو تلك الانعكاسات الجدية التي يتركها الواقع الفائر على موضوعات وأدوات المبدع، وهو في بحثنا هذا: القاص. فهل أمد الواقع السوري مثلاً القاص بأبطال جدد؟ هل غيب أو أخّر أبطالاً آخرين؟ هل أخذت بوادر صفة معينة تطغى على هذا الكاتب أو تلك المجموعة من الكتاب؟ وباختصار، هل ثمة مؤشرات جديدة مهمة في لوحة القصة القصيرة السورية؟ ذلك ما سوف نحاول الإجابة عليه. متوخين الإكثار من النصوص، وإعطاء البحث صفة تطبيقية، فالمزيد من الالتحام بالواقع، ضروري في مثل حالة هذا البحث، فضلاً عن أن ذلك ينقل صورة (طازجة) جداً، عن القصة القصيرة في سورية.

* * *

لقد شهدت السنوات القليلة الماضية رفد هذه القصة بعدد قليل من العطاءات الجادة، على الرغم من أن المتنطعين للكتابة كثر جداً في القصة وفي سواها، وبينهم من المرتزقة ما يكفي(1).والمهم في هذه الإشارة هو أن أغلب قصص هؤلاء مع قصص الذين تقدموهم بجيل أو أكثر(2) قد انسربت في أحد الاتجاهين الرئيسيين التاليين، في شكل صلتها بالواقع السوري، وصراعاته الناشبة:

1 ـ متابعة السيرة العمومية السابقة في تناول الأجواء المبهظة والنقمة عليها، وخير من يمثل ذلك شكلاً ومضموناً: زكريا تامر.

2 ـ الالتحام بالواقع الراهن. وخير من يمثل ذلك: عبدالله عبد.

لقد جمع كلح صورة الواقع وردود الفعل المتقدمة عليه بين هذين الاتجاهين على نحو عام. إلا أن تنويعات غنية ومتباينة تلاحظ في سياق ذلك، وهو ما سوف نحاول فيه التفصيل فيه.

بالإرث وحده، بالعادة وحدها، لا يحيا الفن: زكريا تامر

لقد برز زكريا تامر في الستينات حين طفق يقدم ذلك العالم المزدحم دوماً بكل ما يتصل بالإرهاب والقمع. وحين راح يمارس لعبته الفنية الخاصة التي دأب على تجويدها في مجموعاته القصصية الأولى، حتى إذا ظهرت مجموعته الأخيرة (دمشق الحرائق) ـ يستثنى هنا كتاباته للأطفال ـ ودخلت السبعينات، أخذ يكرر نفسه. فلا زالت عناصر عالمه القصصي ومفردات لعبته الفنية هي هي، ولعل في تناول بعضٍ من أحدث ما كتب، ما يعين على توضيح ذلك وتأكيده.

يعود الكاتب في قصة "الزهرة"(3) إلى علاقة الرجل والمرأة التي قال فيها من قبل الكثير، دون أن يضيف هنا جديداً. ففي القصة نقلتان: الأولى ترسم العلاقة الصحيحة التي لا تلبث السكاكين أن تتصدى لها.

"وضحكت المرأة، وهمست بمرح: لنفعل ما نشاء، وليفعل أهلي ما يشاؤون. وضحك الرجل وقال: سنعيش كما نريد ولن نبالي بأحد. والتصق جسداهما عشباً أخضر، ووردا أحمر، وناراً وماء، ولكن السكاكين أقبلت..." (ص90).

إن اليد التي كانت تمسك بالزهرة في مطلع القصة، لم تفلتها، على الرغم من إقبال السكاكين. أما النقلة الثانية، فهي التي أتت على البقية الباقية من العزم والأمل، إذ تقبل امرأة، وصغيرتها، وخمسة من الرجال، لتعاطي العهر، تتشكى المرأة من كثرتهم، فتنتطع ابنة السنين العشر: "هيا جربني، وستجد أني أفضل من أمي، وستدفع لي أكثر مما ستدفع لها" (ص91). ها هنا تفلت الزهرة من اليد، وتنسحب اليد هاربة إلى ظلمة التراب، فالعهر قد استشرى، والبذرة الجديدة أسوأ من أمها. إن الفساد قد عم، وهذه الصدمة الكهربائية التي تودع بها القصة قارئها، مع تكسير الكاتب للحواجز بين العناصر المتناقضة، وخلقه لعلاقات جديدة، عبر خيال طفلي خصب وبديع، ذلك كله هو ديدن الكاتب منذ استقر على أسلوبه الخاص. وتلك هي قصة "في ليلة من الليالي"[4] دليل جديد. فالشرطي، والشارب ـ كرمز للعزة ـ يتصدران مفردات عالم القمع السلطوي الذي رصد له الكاتب قدراً كبيراً من إنتاجه. ولئن كان في هذه القصة يقلل من المجازات اللغوية، ويستسلم للسرد، ويوظف الحكاية الشعبية، فليس معنى ذلك أنه يضيف إلى بنائه المألوف جديداً أو مهماً.

عمد الكاتب في مطلع القصة إلى وصف بطله (أبو حسن)، وتضخيمه، وإبراز تناقضاته مع ما حوله. وأبو حسن يحمل السمات الدمشقية القديمة التي أقبل زكريا تامر وعدد من الأدباء الدمشقيين على إبرازها، كمحاولة للتأصيل ـ من الأصالة ـ في وجه الزمن الطارىء، الذي يستلب هذه الأصالة. إن الرجل يتورط في مساعدة سيدة سرقت، لكن المارين، والشرطة، والسيدة، يتهمونه جميعاً بالسرقة، فيساق إلى المعتقل حيث جو الإذلال الكابوسي، وقص الشاربين، والاعتراف بالسرقة المزورة، والتخلي عن الرجولة (يصر رئيس المخفر على أن يصيح أبو حسن: أنا امرأة)، وينتهي ذلك ببطلنا إلى السجن، حيث يلتقي بولد ذبح أمه، ويقايض الولد أبا حسن بسكين يخفيها على حكاية، فيحكي له حكاية شعبية معروفة، عن الرجل الذي رفض أمر الملك إلى جميع ذكور مملكته بقص شواربهم، فزوجه الملك من ابنته، إلا أن البنت تمكنت من الرجل، وجعلته يحلق شاربيه، فتركته، فانتحر.

إن أبا حسن حائر في نهاية القصة، عندما أغفى الولد على الحكاية، بين أن ينتحر، أو ينحر الولد. وهكذا عاد الكاتب إلى ربط الحكاية الشعبية بحكاية أبي حسن، كما عاد إلى خواتمه الأثيرات التي لا يدع بصيص الأمل ينفذ منها إلا بشق النفس، في أحسن الأحوال.

من الجلي أن هاتين القصتين ـ وبينهما يفصل عام بكامله ـ تحافظان على نوع من العمومية ـ التجريدية إن صح التعبير ـ في ملامسة الواقع. ولسنا نؤكد على ذلك لولا أن الكاتب قد سبق له أن لعب اللعبة إياها، منذ ما ينوف على العقدين. وإذا كان صحيحاً أن لهذه المرحلة سماتها العامة التي لم يغفل عنها زكريا تامر دوماً أو كثيراً، وخصوصاً في بداية صعود نجمه، إلا أن الصحيح أيضاً ـ بل والأهم ـ أن تناول تلك السمات، بمعزل عن النكهة المتجددة للواقع السوري، قد تحول إلى نوع من الاجترار واستمراء الذات، وهذا ما يشي بالعقم والعجز عن مواكبة نهر الحياة الدفاق.

وقصة "السهرة"[5] تؤكد ذلك، على الرغم من مفارقتها الطفيفة لما سبق أن رأينا في القصتين السابقتين. فأبو شكور ينطلق من المقبرة بعد المصالحة مع أبي كاسم، وكلاهما من قبضايات الشام القديمة ـ نعود مرة ثانية إلى

سيرة الأصالة ـ ويصطحب (أبو شكور) معه إلى قبر أبيه المغني أبا سمير. لماذا اختار أبو شكور أن يسكر على قبر أبيه؟ ولماذا فعلت به فقط أبيات المغني التالية ما فعلت؟:

"سبع آهات ممزوجة بلب الكلام/ الأولة آه من فعلك معي يا شام/ والثانية يا حيف ضيعت أيامي/ شبه السحابة بيد الريح يذريها/ ودربي كحد السيف يا شام قدامي" (ص83).

يسهل الجواب على ذينك السؤالين حين نتابع القصة، فنرى دعوة أبي شكور الحثيثة إلى الشاب، ووصم الحياة (بنت الكلب). ثم يأتي حارس المقبرة فيقسره أبو شكور على الشراب. وإذ يجهر الحارس بخشيته على لقمته ينطلق بطلنا: "أنت مجنون حين تخشى أن تفقد عملاً لا يشبعك الخمر" (ص95)، ويضيف في الصفحة التالية: "اشرب ولا تخف من أي شيء.. لا من رؤسائك ولا من زوجتك.. اشرب ولا تهتم بشيء". وهكذا نجد التحريض يتمازج باليأس واللا مبالاة والهرب، وهو ما يدافع عنه الكاتب دوماً، ويعدّه شكلاً آخر أثيراً لديه في تجاوز الواقع. والمهم أن القصة تعود في النهاية إلى الحظيرة بعد أن وشت قليلاً بالنزول من سماء العموميات، والانتساب المحدد إلى الواقع المحدد، وحيازتها بالتالي على هوية، بعد أن أوشكت الهوية القديمة على البلاء، دون أن توقع تلك الحيازة، ذلك الانتساب، في المرحلية أو المباشرة، أو ما شاكل مما يُشهَرُ عادة في وجه الدعوة إلى توثيق صلة الإبداع بالواقع.

* * *

إذا كان عبدالله عبد(6) يقف على الضفة الأخرى من موقف زكريا تامر، فإن ألواناً وتدرجات عديدة، تستوقف المتنقل بين الضفتين. والحق أن التنويعات تغلب في الاتجاه الثاني الذي يتصدره عبدالله عبد. وهذا هو الفارق الأكبر بين الالتحام بالواقع، التمرغ في معمعانه، وبين مراقبته، سواء أكان موقع المراقبة بعيداً أم قريباً، وعالياً أم دانياً.

وتلك التنويعات تبدأ من أشكال التأرجح الحاد بين الغوص في لجة الواقع، والارتداد العنيف خارجه، في اللحظة نفسها، وفي العمل نفسه، ثم تستمر تلك التنويعات معيشياً وسياسياً، فلنبدأ بلعبة الفعل العنيف ورد الفعل الأعنف:

الطفل والجمرة: وليد إخلاصي

أقبل وليد إخلاصي على لون جديد في كتابته القصصية يظهر عبر مسوح التجربة الصوفية، كجو في النادر، وكأسلوب في الغالب. وهذه المسوح تتراوح بين الشفافية والكتم. أما النوع الأول، فهو يظهر العناصر الواقعية المستجدة التي ولدته، بينما يخفي النوع الثاني ذلك ويستحيل إلى هروبية كاملة من الواقع، إلى تجريد، يبدو قياساً إليه ما رأينا لدى زكريا تامر ـ قبل قليل واقعياً إلى حد الابتذال. ففي قصة (الأبجدية الناقصة)(7)، وزع الكاتب على الجمهور الخانع مخزونه الفائض من النقمة، ومن التحريض، ومن صور المدينة القمعية ومواقف اليأس والضياع. وقد وزع ذلك كله على مقاطع عديدة، توج كلاً منها بأحد الحروف الأبجدية، ولم يكن هذا التوزيع الشكلي إلا بداية اللعبة الفنية الجديدة، التي جسدت تجربة الكاتب هذه. إن الضجة وصمم الشارع عن ابتهالات البطل، يدفعانه إلى الخروج وإطلاق النار. تلك هي البداية. لنقرأ المقطع ـ د ـ:

"وكان سرب من الفقراء قد حط على حائط، الحائط فيه ثقب، الثقب يخبىء طعاماً، الطعام يحرسه الحارس، الفقراء يتزايدون، وخط الانتظار يطول ويعرض وكنت موجوداً في الانتظار كنقطة السين. سألتهم فلم يجبني أحد. قلت:

لِمَ الانتظار ؟ / قلتُ بيدي /: خذوا الطعام/ صرخت بأسناني/: ها هو بين أيديكم فلِمَ الانتظار ؟/ قلت راجياً: الوقوف مذلة. خذوه قبل أن تيبس أقدامكم/ هتفت: فز فز فز فز فز فز فز

أطلق آنذاك الحراس على النار، فاختبأت كالأفعى الذكية في الحرف المهموس... بانتظار زمن آخر" (ص117/ 118).

لا جدوى من إذكاء النار إذن في حريق المدينة القمعية، ولذلك ينبغي توديع هذا الزمن. ولذلك أيضاً ما افتتحت به القصة من غربة وجودية وضياع. إن معاني اليأس والرفض والاغتراب والضياع في هذه القصة وفي القصص التالية التي تقدم التجربة الجديدة للكاتب، تتخذ معنى وجودياً في النهاية، دون أن يحميها من ذلك انطلاقها بادىء ذي بدء من أرضية محددة، من واقع عياني. وهذا يبين إلى حد كبير لعبة الفعل العنيف ورد الفعل الأعنف. فإذا ما انغمس القدم إلى الرسغ في تراب الواقع الحامي ارتد الجسد كاملاً أميالاً خارج ذلك التراب، وانقطعت وشائج القصة معه. ولعل ذلك يتضح أكثر حين نقارن قصة وليد إخلاصي هذه مع ما قدمه كاتب آخر هو محمد كامل الخطيب، في قصة (النخلة المضيئة)[8].

يضل المعلم زياد أثناء عودته ليلاً من لدن صديقه إلى القرية التي يعلم فيها، في منطقة الجزيرة شرق سورية، وأكثر مناطقها تخلفاً. وتتناوب على زياد أثناء (ضياعه) ذكريات الخوف الذي جبل عليه: الخوف من الشرطي، الكلب، القرباط، الشيخ، المعلم.. إنها تربية تستلب من المرء آخر قطرة من ماء الحياة فيه، وتجعله يقف، ينظر حواليه، فماذا يرى؟ "لا شيء إلا الظلمة، الظلمة حواليه، والظلمة في نفسه، وما عاد يدري، هل يسير في صحراء أم يسير في غابة، أم هو في بحر؟ إنه في الظلمة والخوف" "هذه الحياة صحراء، والإنسان وحيد في هذه الصحراء، ليس للإنسان أحد إلا نفسه، وعليه أن يقطع صحراء الحياة وحيداً، حزيناً، إلى صحراء الموت. الإنسان وحيد ومحاصر وغريب حتى عن ذاته، فكيف الناس؟! "ويتراءى للمعلم ـ المثقف ـ الضائع الضوء، فيجتذبه. إنها ورشة تفتح طريقاً في تلك الناحية، يستضيف العمال المعلم، ويدعونه لقضاء الليل عندهم. إن قريته بعيدة، ولسوف يرشدونه إليها صباحاً. وقد يكون محمد كامل الخطيب بسّط المسألة أكثر مما يجب، فيما جاءت عملاً فنياً مستوياً لدى وليد إخلاصي. إلا أن الرؤية في كل من القصتين متباينة تماماً، فها هنا انتهى الضياع بالمعلم إلى الورشة، إلى العمال، أما هناك، فقد انتهى إلى قول وليد إخلاصي في خاتمة القصة: "جعلت أغني، حتى بات غنائي مسموعاً من الناس هناك، ودخلت من تحت الأسوار دون قناع أو لباس، ورحت أنثر البذور في الأرض الرطبة.. حتى إذا أورقت السيقان الخضراء، بحثت عن نفسي فلم أجدها..حتى إذا أسقطت البذور من جديد على أرضهم، بحثت عن نفسي فلم أجدها.. حتى إذا.. (ص91).. " انتهت القصة.[9]

ولكن، كاستكمال لهذه النقطة، نذكر قصة أخرى لمحمد كامل الخطيب، هي (تلك المدينة.. تلك البلاد)[10] التي يهاجر فيها ريفي إلى المدينة، ليحصل لقمته، فيرى فيها ويا شر ما رأى ويا عجباً: "رأيت أموراً كثيرة: رأيت نسوة يتعرين ويتفرجن على أجسادهن في المرايا، رأيت أخاً يداعب أخته الصغيرة، رأيت فتاة عرفت فيما بعد أنها مدرسة تاريخ، تمارس... كل ليلة تقريباً. رأيت رجلاً يضرب زوجته بقسوة، ثم يراضيها، وينام معها، وبعدها يعود لضربها. رأيت شاباً يغازل جارته تحت سلم مدخل البناية، وبعد ساعة، رأيته يغازل جارة ثانية، رأيت بضاعة مهربة تدخل إلى أحد البيوت المقابلة. رأيت رجالاً يلبسون ثياباً مدنية، يسوقون رجلاً مكبلاً إلى سيارة مغلقة. رأيت الشرطة تضبط منزل دعارة في البناية التي أسكنها. رأيت.. رأيت.. فما بالكم في

حي واحد منها؟" (ص144).

إن هذا الريفي المهاجر، العامل في معمل النسيج، يعيش غريباً عن هذه الدنيا ـ المدينة ـ، لا يؤنسه فيها غير تلك الأصوات الموسيقية المنبعثة من كوة على السطح ـ لعلها لطالب ـ كل يوم. وإذ يعود الريفي إلى قريته فيما بعد، ويحيا فيها غربة جديدة، تنشب في أعماقه الحاجة الإنسانية إلى تلك الأصوات، وإلى ذلك الإنسان الذي لم يعرفه. وهكذا لا تكون الغربة وضعاً قدرياً، إنها وضع اجتماعي مريض، يخترقه في تلك الإشارة اللماحة إلى ساكن الغرفة: طالب.

* * *

يمكن أن يرى المرء بعد قصص وليد إخلاصي نموذجاً ثانياً ومتميزاً للعبة الطفل والجمرة بين بعض الكتاب ومعطيات الواقع السوري الجديدة المتأزمة. وهذا النموذج مأخوذ من أحدث ما كتب كاتب عرف في سائر إنتاجه الذي أعقب مجموعته القصصية الواقعية الأولى (فقراء الناس)، باصطناعه التجربة الوجودية، ذات النفس الديني المسيحي حيناً، والفلسفي أحياناً، إنه جورج سالم[11]، والنموذج المعني من أدبه، هو قصة (رحلة الليل والنهار)[12]، وهي أهم ما كتب قبل وفاته، ولعلها بمعنى من المعاني رحلة عمره، يبدأها مخاطباً بطله حسب طريقته الفضلى في استخدام ضمير المخاطب طوال القصة:

"ورأيتك في منتصف طريق الحياة، كنت تحسب أن كل شيء قد انتهى، رأيتك تطوي أشرعتك وتخمد في نفسك جذوة التنقل، وتستكين، أنت المغامر جواب الآفاق، إلى حياة الدعة الوادعة في منزلك الهادىء، عند ذلك، رأيت شوقاً عارماً إلى معاودة الرحيل والتطواف في أرجاء البحار يستولي عليك بغتة" (ص81).

يبدأ البطل رحلته الأسطورية في البحر، ويهتف حين يلتقي امرأة في جزيرة، مأخوذاً بجمال العالم، فترد على هتافه: "هو الحب جعله جميلاً" ويعود الرجل: "تبارك الحب يضيء الليل، وتباركت المرأة تنير أغوار الوجود". وهكذا تطلع في هذا المفصل من القصة رؤية الكاتب الإنسانية المسيحية، فضلاً عن إشارته إلى ما تحتله المرأة في عالمه، وهي الإشارة التي اتخذت لدن الكاتبين السابقين (وليد إخلاصي، ومحمد كامل الخطيب) وضعاً مناقضاً، إذ تركزت على الجانب الجنسي المتأجج، بينما صعّد جورج سالم هذا الجانب غاية التصعيد.

ويتابع بطل رحلة الليل والنهار مسيره إلى المدائن الميتة، فيشرع بالرسم ليلاً على جدرانها، يعيد خلقها، قبل أن ينتقل إلى المرحلة الأخيرة من رحلته. ويصل إلى المدائن الحقيقية، فتبرز معادلة الرمز الذي اصطنعه الكاتب لمدننا الميتة، ولدور الفنان في إعادة خلقها. وها هنا يتجلى اندفاع الكاتب كي ينغمس في لوحة الواقع، بعد أن طوف بعيداً عنه. إلا أن هذا الاندفاع لا يلبث أن يرتد بعيداً أيضاً، وبعيداً جداً هذه المرة، ليس إلى رحلة أسطورية ورموز مصطنعة، بل إلى تهديم العالم، وموت المرأة ـ الحب، وزوغان البصر. وتلك هي على العموم خلاصة مركزية لرؤية جورج سالم. يقول في صدد المرحلة الأخيرة من رحلة بطله: "عليك الآن أن تسير في أسواق وسط الزحام، بين ألوف الناس. حدق فيما حولك، ولسوف تشاهدهم بوضوح، إنهم يملأون الدروب والشوارع والمنعطفات والمخازن والمحلات. أناس من كل الأعمار والأشكال يسرق بعضهم بعضاً، ويخون بعضهم بعضاً. يتراكضون سعياً وراء السلع. يبيعون ويشترون. بين أيديهم أموال السرقات التي لا تحصى، يجمعونها درهماً فوق درهم. ويسرقون المرة تلو المرة، والسارق مسروق بعد حين، القسس ينظرون إليهم في وضح النهار ويبتسمون. يقولون لهم: لا خوف عليكم ولا أنتم تحزنون. وشمس النهار مضيئة ساطعة، تدخل المنازل والمتاجر،

تلج النوافذ والكوى، تبارك المختلسين السراقين. تبارك العهر والزنا، أقول لك: لا تشهر سيفك في وجه أي منهم، فسيفك مثلوم وسلاحك مغلول وأنت محاصر في كل اتجاه" (ص85).

إن هذا المقطع هو أحد المواطن النادرة في سائر إنتاج جورج سالم الذي أعقب مجموعته الأولى (فقراء الناس)، والتي يقترب فيها من الواقع المعيشي، فعالمه هو عالم الحالات والأفكار، عالم المثل والتجريد. أما هنا، فقد نزل إلى السوق ـ وإن لمماً ـ ولكن بأية حصيلة آب؟

شعرة معاوية : وديع اسمندر

إذا كانت صلة القصة ـ أو العمل الفني عموماً ـ بالواقع لا تنحصر في الملاحقات اليومية، حسبما يؤثر الواقعيون البدائيون، وإذا كان التحويم عالياً، اعتماداً على قرابة قديمة مع الواقع (زكريا تامر)، أو ملامسة النار في نقطة والارتداد غريزياً عن موضع الألم ـ (وليد إخلاصي) خاصة، و(جورج سالم) في القصة التي رأينا والتي يبدو أنها كانت تشكل فاتحة اتجاه جديد لديه لولا أن عاجله الموت ـ. إذا كان ذلك كله، لا يكفي لتملس العلاقة الصحية مع الواقع المتجدد والمتطور والمتأزم، فأين هو ما يكفي إذن في الإنتاج القصصي الجديد؟ ما هي التجليات التي اتخذتها هذه العلاقة؟ إن عدداً غير قليل من الكتاب قد سعى في الآونة الأخيرة كي تتخذ شعرة معاوية التي انقطعت بين فن زكريا تامر والواقع، وضعاً جديداً، على الرغم من أن بعض أولاء الكتاب قد جارى لعبة زكريا تامر الفنية إلى أمداء مختلفة، ولكن دون أي تهاون في مسألة الالتحام بالواقع. وهكذا لم تحل عملية الترميز أو التجريد أحياناً دون استمرار حضور النكهة الواقعية المتجددة. إن ذلك يبرز جلياً في أغلب إنتاج هذه الأسماء الشابة (وديع اسمندر ـ محمد كامل الخطيب ـ محمود عبد الواحد)[13] وسوف نختار كنموذج قصة (العطش الأسود) لوديع اسمندر[14].

يقدم الكاتب المرأة ـ الأرض ـ الوطن، عبر عدة مفاصل تتوزع القصة وتجعلها مكونة من حركات متداخلة متمايزة في آن واحد، مما يحفظ للقصة ذلك الخيط الرفيع، تلك الشعرة، التي تحميها من مغبة انبتات كل رحم لها مع الواقع. تقول بعض تلك المفاصل (أو العناوين الجزئية): "من يأكل العصي ليس كمن يعدها ـ آن للضحية أن تتعلم القتل ـ كيف يتناسى المرء ـ هل تعشق المرأة غاصبها ـ كيف تأكل الهرة أولادها ـ من ينقذ المواسم من الذبح ـ آه ما أقسى انتظار المواسم" إنه لتكثيف حاد حقاً لحالة الإبهاظ الجاثمة فوق الذات المبدعة. تكثيف يجد امتداداته الواقعية في أية حالة عيانية. من حالة السجين السياسي إلى حالة الجائع، من المرأة المضطهدة إلى الحالم الانقلابي... ويبدو أن الكاتب قد استمرأ هذا التكثيف، فهو يقبل عليه بشغف. وقد نشر منذ فترة وجيزة قصة أخرى بعنوان (لتبدأ نقل الدم)[15]. حيث الأم هي من جديد: الأرض ـ الوطن، وهي مريضة، لا يشفيها إلاّ نقل الدم من ابنها. لقد تزوجت منذ زمن، وطرد الزوج الابن، لأن هذا رفض أن يناديه: عمي. خلافاً للحكمة الانهزامية الخالدة (من تزوج أمي ناديته عمي)، لكن الزوج يدعو الابن وقت الحاجة إليه. وتلك هي السلطة التي لا تسأل عما إذا كان الابن موجوداً إلا حين تضيق بالبلاد الضوائق. لقد برع وديع اسمندر حقاً في ممارسة هذه اللعبة الفنية. وبالتالي في إيجاد حله الخاص لمسألة العلاقة بين القصة القصيرة والواقع المتأزم المتجدد. إلا أن استمراءه الذي ذكرناه يهدده مبكراً بالوقوع في أسر الشرنقة التي حبست إبداع زكريا تامر مؤخراً.

عبدالله عبد: ملحمة الحياة اليومية السورية :

إن ما هو أهم وأعم من تلك الصورة لصلة القصة القصيرة بالواقع السوري، هو التجسيد الفني المتنوع والحار

لملحمة الحياة اليومية السورية، كما قدمه بالدرجة الأولى عبدالله عبد. لقد لاحق هذا الكاتب (وإلى حدود مختلفة فعل أيضاً شوقي بغدادي، حيدر حيدر..) الاستقطاب الطبقي الحاد الذي تصاعد خلال السنوات الأخيرة، كما لاحق المتغيرات السورية اليومية المعيشية والسياسية، فكتب عن الموظف الصغير، والريفي المهاجر إلى المدينة. وكتب حيدر حيدر عن لبنان وكتبت كوليت خوري وياسين رفاعية عن العلاقات الطبقية، وكتب شوقي بغدادي عن الموظف الصغير أيضاً... ومن بين الذين دخلوا الحلبة مؤخراً، وبقوة يحسد عليها، كتب القاص الشاب حسن م. يوسف عن الريف والعلاقات الاجتماعية، حتى بات أمام الدارس، وخلال فترة وجيزة نسبياً، من الإنتاج القصصي ما يجعله يستذكر بحق تيار الواقعية الجديدة في ايطاليا الذي أقبل على الحياةاليومية، فجدد رؤاه الفنية، وخلق نموذجه الخاص في علاقة العمل الفني بالواقع. أترانا أمام المقدمات الأولى لتيار من هذا القبيل في القصة القصيرة السورية؟ إن الوقت لا يزال مبكراً على الحكم سلباً أو إيجاباً،لكن ذلك لا يجعلنا نتأخر عن تحليل الظاهرة، وتلمس مؤشراتها الجديدة خصوصاً، كما أوضحنا في بداية هذا الكلام.

* * *

تلك هي قصة عبدالله عبد (النوم)[16] التي ذيلها بتاريخ كتابتها (آب 1975)، وذلك هو بطله فيها. عواد أبو السعود، الذي يعزم على الاستقالة من عمله، بعد أن تشاجر مع رئيسه، بسبب تأخره عن الدوام، أما التأخير فقد فرضه الزحام على الفرن، ولسوف يرحل أبو السعود إلى بلد لا يقف الناس فيه طويلاً أمام الفرن، وعقيرته تصدح: "وظيفة ملعونة، وحياة لم تعد تطاق، لأمت جوعاً، لكني لن أعود إلى العبودية". إلا أن عزم الرجل لا يعدو أن يكون أضغاث أحلام. بل إن القصة كلها قد شيدت اعتماداً على لعبة الحلم. إن مكنونات عواد أبو السعود تنثال في سيولة متأججة دفاقة، لكن الكاتب لا يسلّم مفتاح ذلك إلاّ في النهاية، حين يتوج بطله كل ما زخرت به القصة، وأحلامه، بتاج الاستسلام الكامل، فهو سيبكر إلى الفرن، مؤملاً بقلة الزحام إذ ذاك، وسيعود بالتالي إلى سيرته اليومية، ولكن قبل أن نصل معه إلى هذه النهاية التي تبطن في سخريتها وشماتتها كل المأساوية، ينبغي أن نتوقف عند المفاصل الهامة في حلمه الخطير.

فعواد أبو السعود يعلن حربه من أجل الخبز،ويقود المظاهرة إلى السراي ليرفع باسم الشعب ورقة المطالب "باسم الشعب أطالب الحكومة أن تكف عن لعبة القط والفأر، وتضع حداً للجشع، وتلقي القبض على اللصوص ومصاصي دماء الشعب الحقيقيين". وفي غمرة الهتافات الجماهيرية، يتذكر عواد الأرض والاحتلال، ويستغرب كيف لم يذكرهما في رأس ورقة المطالب، فيحاول الاستدراك، ويهمد صوته، فما معنى ذلك؟ هل انصرف الناس عن القضايا المصيرية حقاً؟ إن عواد لا يستسلم أمام هذا السؤال المدمى. إنه يشك في نوعية الناس الذين لم يرددوا الغناء خلفه، فيهب باحثاً عن أنصاره، يعبر بالحي المنيف، يعرض عن الناس الأنيقين جداً لثقته أنهم لا يفهمون مشكلته مع رئيسه ومع الخبز، ويتابع بحثه عن جماهيره في الحي الشعبي: "استأنف عواد سيره، ومن حين إلى حين كان يمر به أناس بسطاء... متأبطين أشياء حملوها معهم من السوق، وجوههم صامتة حزينة، عيونهم فيها استسلام، ونظراتهم منكسرة. كانوا يعبرون الطريق بخطوات واسعة مستعجلة، كأنهم يودون أن يخلوا الطريق بأقصى ما يستطيعون من سرعة. قال في نفسه: هؤلاء هم جماهيري، ولا شك أنهم ماضون إلى مكان من البلد، ومن هناك سوف ينطلق الجميع إلى السراي، شيء واحد راح يثقله،ويثير قلقه في هيأتهم، هبوط الروح المعنوية التي رآهم فيها، غير أنه لم يلبث

أن قال: بسيطة،سوف أوقظهم، إذ ليس من الصعب رفع الروح المعنوية لأشخاص احتشدوا أمام السراي".

إلا أن تعللات عواد تذهب هباء، فجماهيره تعرض عنه. وفي موضع آخر من الحي يعبر بالمقهى حيث النراجيل واللفافات وكؤوس القهوة والشاي والكسل. وحيث المذيع يتحدث عن الاضطرابات في لبنان(17)،فيقبل عواد على الناس محرضاً مردداً قولة طارق بن زياد الشهيرة: "أيها الناس: أين المفر؟ البحر من ورائكم والعدو من أمامكم وليس لكم إلا الصبر أو القتال". لكن تحريضه يضيع سريعاً، ويلفي عواد نفسه طريد المخبرين وأدوات القمع، فيفيق من حلمه مذعوراً، ويتفقد أولاده الستة وزوجه، ويستقر على النهوض المبكر إكراماً للزحام على الفرن، ولقدسية الدوام.

لقد جمع عبدالله عبد، ببساطته ـ التي كانت سمة أساسية من سمات شخصيته، وليس كتابته وحسب ـ أبرز عناصر الحياة اليومية السورية في القصة، مستخدماً أدق الأدوات الفنية في ذلك، ألا وهو الحلم الذي ترك لمونولوجات عواد الباب مشرعاً على مداه، واضعاً إصبعه على موطن الجرح، فالمشكلة هي مع الرغيف والخبز، هي مع الوضع المعاشي والسلطة، هي بالتالي مع حصيلة هذه المعادلة: مع العدو الطبقي، مع الوضع الطبقي اللا إنساني، والذي فعل فعله في الحياة السياسية ـ وترجمتها في القصة: نوم جماهير عواد ـ فالأزمات المعيشية المصطنعة، والمسرحيات من كل نوع ـ الاقتصادية والثقافية والسياسية... ـ إنما تخدم غرضاً وحيداً في النهاية، ألا وهو إلهاء المواطن عما يدور حوله وإشغاله عن قضاياه الكبرى.

لقد عرف حسيب كيالي ـ من جيل الخمسينات ـ قبل عبدالله عبد بالكتابة القصصية عن الحياة اليومية للموظفين الصغار تحديداً إلا أن عبدالله عبد، قطع بميزة حسيب هذه خطوات بعيدة نحو الأمام خلال السنتين الأخيرتين. ومما يلفت النظر في بداية ذلك أن أبطال هذا الكاتب الجدد الذين أفرزهم الواقع السوري في آخر ما وصل إليه، يتسمون عامة بالطيبة والنظافة، فهم عصاميون، يجالدون الفقر وفساد الأجهزة التي يعملون فيها، وبعبارة أخرى: إنهم يُهرَسون بين حجري الرحى: الفقر ـ الوظيفة. إن بطل قصة (الضحك في آخر الليل)(18) موظف في المؤسسة الاستهلاكية يعود إلى بيته متأخراً بعد أن أنجز مهمته كمندوب للمؤسسة في الإشراف على تفريغ شحنة السكر. البرد يكاد أن يقتل هذا الموظف، وفي البيت يواجهه الفقر المدقع كيفما أدار رأسه: أثاث بيته الذي يدقق الكاتب في وصفه، أطفاله، زوجه المنتظرة اللهفى، الطعام الذي قدمته، وبابور الكاز الذي أشعلته لتخفف من برد المسكين: "كل الفقراء يلجأون إلى بوابير الكاز عندما يعضهم البرد. ورأى في وجه امرأته صورة أمه، وفي أولاده أخوته. وفكر: لو لم يكونوا الآن نياماً، لتحلقوا حول وابور الكاز الهادر. وهلع قلبه من المستقبل الذي ينتظر أولاده، وفكر:لكأن الزمن يراوح في مكانه، وكأن شيئاً لم يحدث على هذه الأرض" (ص97).

لقد بنى الكاتب هذه القصة مستفيداً إلى حد كبير من وسيلتي المونولوج والوصف المدقق، فعبر الأولى أطلعنا، فضلاً عما سبق، على نقلة هامة ثانية في القصة، وهي حكاية هذا الموظف الصغير الفقير مع الرشوة. لقد وزع الزيت النباتي في فترة انقطاعه، وأقبل عليه تجار السوق السوداء، لكنه قاوم حتى النهاية: "بالعربي الفصيح هم يعتبرونني حماراً لأنني لم أغتنم الفرصة، ولم أبع المواد التموينية لتجار السوق السوداء. أما أنا فأنظر إلى القضية من وجهة أخرى. فحمرنتي شيء أسلم به، مسألة لا أناقش فيها، فأنا لست سوى مستخدم بسيط، يقضي أيام حياته من البيت إلى العمل وبالعكس، وفي خمسة من بداية كل شهر يفرغ جيبه. وما تبقى من الأيام يقضيه عداً بين السبت والأحد والاثنين والثلاثاء والأربعاء والخميس والجمعة انتظاراً لمطلع الشهر الجديد. أقتل

اليوم بتوقع اليوم الذي سيأتي، ذلك هو الفرق بين حمارهم وحماري" (ص98).

وعبر الوسيلة الثانية: الوصف المدقق، لاحت للكاتب تفاصيل الأحداث البسيطة والأشياء الأكثر بساطة، ليكمل دورة القصة الفنية. إلا أن ذلك لا يعني اقتصار حركة الكاتب بين الأدوات على ما رأينا، فهو في قصص أخرى من ذات الهوية يلعب بالرمز ويكسر الحواجز على نحو ما سبق أن رأينا لدى زكريا تامر. ولعله من المفيد هنا أن نذكر أن الكاتب كان قد شارك قبل عشرين سنة في مسابقة قصصية، ففاز بالجائزة الأولى، بينما فاز زكريا تامر بالجائزة الثانية، وكانا معاً لا يزالان من الطالعين المغمورين آنئذ[19].

إن قصة (الذي فقد جناحيه)[20] خير ما يمثل في أحدث كتابات عبدالله عبد هذه الناحية لديه. فالعقاب المعروض للبيع في واجهة المشرب، هو رمز لكل القيم العزيزة على بطل القصة فرحان، هذا الريفي المهاجر بحثاً عن عون لأسرته[21]. وإذ يتخلى فرحان عن العقاب مقابل العملة، بعد أن تخلى عن أسرته وغرق في المباذل كلها، فإنما هو يتخلى عن تلك القيم، التي هي بكلمة: نقيض العملة، نقيض المشرب.

إن فرحان يحاور العقاب، وعبر هذه الحيلة الفنية يقدم الكاتب ذكريات فرحان عن بدايات عمله في المشرب، وعن حياته السابقة واللاحقة، كما يقدم الإضاءات اللازمة حول العقاب ـ الرمز. ولئن كان ثمة ما يؤخذ على مجمل الأسلوب الذي اختاره الكاتب لهذه القصة فهو إفلات الحبل اللغوي أحياناً من يديه، كما تجلى في إطالة بعض الجمل، وحشوها بالعديد من التفريعات وأدوات الربط والاتكاء الشهيرة في لغتنا الجميلة. وهذا أمر ليس بعيداً عن (الحد الثاني) لسمة البساطة التي ذكرنا أنها تشكل العلامة الأولى في فن عبدالله عبد.

ثمة فئة ثالثة من قصص عبدالله عبد التي تهمنا هنا ـ والحق أن كل ما كتبه خلال السنوات الثلاث الأخيرة هو في رأس ما يهمنا هنا ـ وهي تلك التي جمع فيها تقريباً سائر أدواته التي رأيناها موزعة في القصص السابقة.

إن قصة (الدرويش)[22] تقدم لنا موظفاً صغيراً آخر يذوق التجربة. إنه تجسيد لكل الموظفين الصغار الذين يقاومون سائر ألوان الفساد. ولاريب أن اختيار الكاتب لهذا الاسم لم يأت جزافاً[23]. وقد صرح في قصة أخرى[24] تلا نشرها هذه القصة، وكانت آخر ما قدم قبل رحيله الفاجع المفاجىء صرح بقصده في أن يكون بطله رمزاً لكل موظف كما سنرى بعد قليل.

يشكو درويش من المرض في ظهره، وهو يحمل الوصفة الطبية الخاصة به إلى الصيدلية، لكنه يريد أن يستبدلها بعلبة حليب لطفله الجائع بعد أن جف ثدي أمه. ماذا في الأمر حتى الآن؟ إن وصفة درويش هذه مجانية، رسمية، تسددها الجهة التي يعمل بها، فهل سيقبل الصيدلي التبديل؟ درويش يفكر في الاحتيال الذي هو مقدم عليه. إنه غرّ في هذه التجربة. ومثل هذه الأعمال "لا يمكن سؤال أحد عنها، لأنها يجب أن تكون بين شخصين كالحب" كما يقول. ويرصد الكاتب خلجات بطله وهو ينتظم في الصف أمام كوة الصيدلي، متردداً خائفاً: "ما الفرق يا درويش بينك وبين الآخرين؟ ها أنت قد ساويتهم" "إلى أين يا درويش؟ هذه فرصتك" "لا يمكن أن أبقى هكذا إلى الأبد.. يجب أن أقرر بسرعة" (ص135/136).

ويقرر فعلاً، لكن الصيدلي الذي أتقن اللعبة، يساومه. وفيما تتم الصفقة، تتوه مونولوجات درويش بين ولده الخامس، ونصائح أمه بإطعام زوجه المكسرات، والغلاء الذي جعل اللوز والفستق والجوز وسائر المكسرات أغلى من التبر. ويترافق قرار درويش بنقلة مهمة في شخصيته تبدأ على استحياء، حين يبرر لنفسه: "حط في الخرج، كلهم في الشركة يفعلون ذلك، من الرأس إلى الآذن. من أعلى السلم إلى أسفل السلم. ما من أحد يفوّت فرصة.

ما من أحد يترك وسيلة". ثم تتم النقلة حين ينتقل درويش من التبرير الحي إلى الاحتجاج الصارخ على الأخلاق التي حرمت عليه مقايضة الوصفة أو سواها. إنها ليست أخلاقه "كل أخلاق لا يشارك الدراويش في صنعها باطلة". ويصب جام تمرده على موسى ووصاياه العشر، إلا أن ذلك كله لم يلهه عن واقعه، فهو يدرك أن ما حمل من الحليب لابنه لن يكفيه حتى يشب. ولسوف يجد نفسه بعد أيام قلائل أمام محنة جديدة، فماذا يفعل؟ وكيف يواجه المستقبل؟ يبدو أن الكاتب قد حكم على بطله حكماً مماثلاً لعواد أبو السعود، فقد ختم القصة واصفاً خروج درويش من الصيدلية: "وقذف نفسه إلى الشارع، وضاع في الزحام" (ص142). فهل عزم درويش على معاودة اللعبة؟ إن استشراء أدواء أجهزة الدولة والفساد البيروقراطي الذي غطت رائحته على كل رائحة، قد خرب درويش كثيراً حقاً، وباتت الانتهازية، والرشوة، خلقاً اجتماعياً حقيقياً، ولكن من النادر أن تصادف بين أبطال عبدالله عبد من تنتصر عليه الرحى، مهما بلغت[25].

أما القصة الأخيرة التي نود أن ندرسها لهذا الكاتب، لعل بها أن تكتمل صورة العلاقة التي نسجها بين فنه وواقعه، فهي قصة (موجز سريع عن حياة موظف اسمه صابر) والتي تبدأ على هذا النحو "صابر موظف صغير في دائرة ما، وربما في مؤسسة ما..." ويتابع الكاتب بنوع من التقريرية وضع صابر الوظيفي - وأبرز ما فيه: رفضه سائر أساليب الرشوة التي تنبثق له من تحت ومن فوق، وأسرته، ومشاعره القوية. ثم يشخص أزمته المتمثلة بقوله: "منذ بضع سنين خلت كان راتب صابر يكفيه لعدد من أيام الشهر. واليوم وقد زاد راتبه عما كان عليه من قبل، تناقص مع ذلك عدد الأيام التي يجد فيها المال في جيبه، حتى بات ستة أيام أو سبعة على الأكثر من أيام الشهر الأولى. ثم يبدأ بعد ذلك في الاستدانة على امتداد الشهر". إن الغلاء والدخل المتدني - الراتب الضئيل - هما إذن سر أزمة هذا الموظف الذي يتجذر حسه الطبقي وإدراكه للتفاوت والاستغلال، كلما أمعن في أزمته، وكلما أنشبت أزمته أنيابها في عنقه وعنق زوجه وأولاده. وهنا، في هذه المرحلة من القصة، يلون الكاتب التقريرية التي ذكرنا، فيركز على ما أشار إليه لماماً في البداية، من تعلق صابر بشجرة الصبّار، ويلقي الإشارات الكافية على ما ترمز إليه، بشوكها وصبرها. ومن ناحية أخرى، يمعن بنوع من الكاريكاتيرية في تصوير استعواض صابر اللحم والبيض وسائر المأكولات التي باتت حراماً على أمثاله من الفقراء، بصور تلك المأكولات في الصحف والمجلات. ولا يغفل الكاتب عما يتحمله مثل هذا التصوير من التحول إلى كاريكاتير وحسب لدى بعض المتلقين، على الرغم من ضعف هذا الاحتمال، فيعمد إلى تذييله بمؤشرات إضافية. إنه يفكر في تعليم أولاده طريقة الأكل الجديدة، لكنه يخشى ألا يكون بمقدور المأكولات الصورية أن تسكت حيوانات أولاده الصارخة، وألا تساعدهم على النمو في المستقبل أيضاً. وهكذا أعاد الكاريكاتير إلى بؤرة جرح القصة، وأسمعنا صرير الأسنان الحاقدة التي تمزق صور المأكولات، في إشارة لماحة إلى المستقبل.

شوقي بغدادي: خطوة أخرى على الدرب نفسه

يحتل شوقي بغدادي المرتبة التالية بعد عبدالله عبد في هذا النوع من القصص . وشوقي شاعر وقاص من جيل الخمسينات، ارتفع بقصصه الأخيرة المعنية، ودون مقدمات كافية في تاريخه، إلى مستوى فني بديع، استفاد فيه من أبرز تقنيات القصة القصيرة الحديثة، وبرهن من جديد على أن نضج العمل الفني يأتي نتيجة لإنضاج الواقع الموضوعي والتجربة الذاتية في آن واحد.

إن قصة (شهادات مختلفة حول حادث اختفاء زوجة سعيد الطفران)[26]، ترصد هي الأخرى حياة الموظفين

الصغار وخصوصاً الشبان منهم. فسعيد الطفران عريس جديد، وهو يحتال كي يوفر لزوجته الحسناء ما يتيسر من مفاتن المدينة، ومن هنا تتفتق قريحته عن فكرة السهرة كل شهرين مرة، فتأتي له السهرة بالدمار.

لقد بنى الكاتب القصة ـ كما يوحي العنوان بحق ـ على هيئة شهادات متعددة تلقي كل منها ضوءاً على الأحداث والشخصيات من زاوية مغايرة، وتسهم، فضلاً عن الإضاءة، بتصعيد القصة. فشهادة الزوج مثلاً تنير حالته المعيشية (البيت الصغير الضيق) والوظيفية، والزوجية، (الزوجة الجميلة باتت تتذمر من الفقر)، وتنير شطراً مهماً من السهرة المدمرة، فتصف الدخول الحذر إلى مطعم الشرق ـ مطعم الارستقراطية السورية ـ ومشكلة الحجز المسبق، والالتقاء المباغت بعادل بك، الموظف الكبير في الدائرة، والإحراج والتردد في قبول دعوته، وما كان في السهرة من كل من الشخصيات الثلاث: سعيد، الزوجة، عادل بك، حتى توصيل الأخير للزوجين إلى بيتهما بسيارته الفارهة.

تحفل هذه الشهادة باللمحات النفسية الحساسة والدقيقة، حيث وضعت كلاً من الزوجين في مآزق خاصة لا عهد لهما بها من قبل. فراح الكاتب يحلل ويرصد بجمل قليلة، ولكنها كافية، حتى إذا كانت شهادة الموظف الكبير، قرأنا في جملة ما نقرأ: "في بادىء الأمر اعتذر الرجل عن الشرب ولكنه شرب أخيراً. هل كان ذلك بسبب الخجل مني، أو الظهور بمظهر غير لائق أمام الناس؟ أم بسبب نظرات زوجته التي كانت تعاتبه من حين لآخر؟ لا أدري.. المهم أن أعصاب الرجل استرخت بعد الكأس الأولى، وصار تصرفه أكثر حيوية وظرافة. أما الزوجة فقد تمنعت طويلاً قبل أن توافق على تذوق جرعة من الشراب الخاص الذي أحضرته لها، بعد أن اقتنعت أن سيدات الطبقة الراقية وحدهن اللواتي يشربن هذا المشروب. طبيعي أنها أخذت رأي زوجها في الموضوع، ولكن الرجل لم يكن مسيطراً على الموقف كما يبدو، وخاصة بعد كأسه الأول، وهكذا تساوينا نحن الثلاثة فشربنا". ولكن أية مساواة هذه؟ لقد قادت هذه المساواة الزوجة بعد يومين من السهرة إلى حضن عادل بك على الرغم من كل الالتباسات ذات النكهة البوليسية، التي تتركها القصة حول اختفاء الزوجة ومصيرها.

وتلي شهادة عادل بك شهادة النادل لتقدم بعض التفاصيل المنحازة إلى شهادة الموظف الكبير. أما شهادة الجيران فهي تنير جانباً آخر من شخصية الزوجة. ويختم الكاتب القصة بشهادات أخرى لكائنات محايدة منها غرفة النوم، والمرآة، ونجوم الليل، وأشجار الحي، فيجرب بذلك التعامل مع الأشياء وتشخصيها ـ جعلها شخصية ـ وهذه الوسيلة الفنية لا تزال نادرة في القصة والرواية في سورية، على الرغم من انتشار الثقافة الفرنسية نسبياً، وحماسة بعض النقاد والمتأدبين لمدرسة آلان روب غرييه ورفاقه[27].

إن ما قدمه شوقي بغدادي في هذه القصة، يشكل إضافة هامة إلى ما رأينا لدى عبدالله عبد، حيث نقد شوقي بفنية متطورة علاقة الموظفين الكبار بالصغار، وتدمير الظروف المعيشية لأسر ولإنسانية الموظفين الصغار.

العلاقات الطبقية : عين في اليمين، وعين في اليسار: ياسين رفاعية وكوليت خوري

تدخل كتابات عبدالله عبد وشوقي بغدادي في تفصيلات الاستقطاب الطبقي الحاد الذي ذكرنا منذ البداية أن الواقع السوري قد دخل معركته الحامية، إبان السنوات الأخيرة. إلا أن ثمة قصصاً أخرى وقفت عند حد تصوير العلاقات الطبقية، مكملة بذلك على نحوٍ ما، نسيج العلاقة الجديدة بين القصة القصيرة وطوارىء الواقع السوري الجذرية. ولسوف نختار للتمثيل على هذا اللون من القصة السورية القصيرة نموذجين متناقضين شكلاً ومضموناً، أولهما لياسين رفاعية، والثاني لكوليت خوري. ولنسرعْ منذ البداية، لنوضح أن التناقض المعني هو

كون قصة ياسين رفاعية (الكلب) قد وقفت في (اليسار)، وراحت تصور الوضع والعلاقات السورية. أما قصة كوليت خوري (ألم بورجوازي)[28] فقد وقفت، من أجل الغاية نفسها في اليمين غارقة في سيل التبريرات. كما إن قصة رفاعية تقف في إحدى الذرى التقنية المتميزة في القصة القصيرة السورية المعاصرة، والتي تمتّ بأكثر من سبب إلى صنعة زكريا تامر وعبدالله عبد. أما قصة كوليت خوري فهي تتطامن في ركنٍ معتم من قاع التقنية القصصية التقليدية التي توشك أن تغيب عن ساحة القصة القصيرة السورية، على الرغم من كتابات عبد السلام العجيلي وفارس زرزور وفاضل السباعي.. وشأن كوليت في قصتها هذه، هو غير شأن أعلام القصة القصيرة التقليدية أولاً. إنه شأنها في سائر كتاباتها الأخيرة، حيث يبدو أنها استمرأت السهولة فيها، اعتماداً على ماضيها الأدبي[29]، ويا لكثرة ما تدمر هذه العلة من مواقع!

ينتقل الولد في قصة (الكلب) بين حين وآخر من حيه القديم إلى الشارع الحديث القريب، حيث القصور والحدائق والنظافة والسيارات. وفي أحد الأيام يقف أمام باب كبير يتفرج على أسر ذلك الشارع ـ تلك الطبقة: الكهل يقرأ جريدة، الفتاة الشابة تقرأ كتاباً، المرأة تصنع صوفاً، الولد تحيط به كلابه، ويلتقي الولدان، يتحاوران، يتدرج حوارهما بكلمات وجيزة، كي يرسم موقفين متناقضين بعد أن كادت المقدمات توهم بتوحيد الطفولة لمواقعهما ـ كما يؤثر دعاة التوحيد المتلبسون بلبوس الحب المزوّر والإنسانية الدعية ـ ويدعو الولد الثري بطل القصة إلى التفرج على الكلاب أثناء تناولها لوجبتها من اللحم، فيحس أنه يستحيل إلى كلب، ويهجم بفعل الجوع المطبق ليشارك الكلاب، فتطرده وتطارده، ويخرج إلى الشوارع ويضل الطريق إلى بيته، يضربه أصحاب الحوانيت ليبعدوه عن حوانيتهم، يعوي، يقترب منه رجل يحمل وعاء قذراً، يضعه أمامه، يهجم على ما في الوعاء، يأكل بنهم، ثم يهوي ميتاً.

لقد اشتهر ياسين رفاعية بكونه كاتباً مقلاً، إلا أن النزر الذي يقدمه من حين لآخر يقوم مقام الركام الذي يدفع به سواه في وجوه القراء، فيجعلهم يلهثون تهرباً. إن اللغة التي كتب بها ياسين رفاعية هذه القصة قد تفاوتت في مستوياتها حسب كل موقف من المواقف، وكذلك الحوار. وفي سياق ذلك، مارس لعبة تكسير الحواجز بين العناصر، وأطلق في القسم الأخير من القصة لخياله العنان كي يجعل من جوع الولد علي، ومن المفارقات الطبقية، ومن الوضع اللا إنساني، كي يجعل من كل ذلك ملحمة بديعة، تحقق معجزة الفن الذي يختصر عالماً بأكمله في كلمة أو صورة.

أما كوليت خوري، فقد قدمت في (ألم بورجوازي) إحدى بنات الطبقة الثورية التي تقيم علاقة مع شاب ريفي[30] ملتزم مهاجر إلى المدينة، كي يغير البلاد! وهي تصف الوضع المزري للشاب، معيشياً وأسروياً، كما تبرر ـ كالعادة ـ لبطلتها، ليس نشأتها ومنبتها الطبقي وحسب، بل موقعها الراهن أيضاً وتجعل من بطلتها بكلمتين فقط متمردة، عريقة بالثورة، فليس صاحبنا وحده متنطعاً لتغيير البلاد.

يشكو الشاب من البرد فتعجب البطلة: هل في الشام من يشكو البرد؟ تلك هي حالة المنادية بالثورة والمتمردة التي لا تعرف إن كان في الشام أسر تفتقد الدفء، فكيف باللقمة أو الدواء أو العلم أو أو... وللبطلة أعذارها كما أسلفنا. وها هي تسارع ـ بفعل تطهري ـ فتدعو صديقها وزوجه وأولاده إلى بيتها، كي يتدفأوا، وكي يساعدوها على وحدتها، فهي وحيدة، وتكره الوحدة.

هذا التسطيح الذي تعامل به كوليت خوري أبطالها وقصصها عموماً، هذا الاستسهال، ينحدر بالقصة في

هذا الموضع منها إلى القاع. فهل البطلة ساذجة إلى هذا الحد؟ وهذه السذاجة إن لم تكن مرضية، أفلا تتناقض مع كل ما تقدم عن صاحبتها؟ وإذا لم يكن الأمر كذلك، فهل يحق للكاتبة أن تستغبي القارىء على نحو ما فعلت؟ هل يحق لها أن تغفل عن قلمها، وصنعتها، فتترك لسان بطلتها يثرثر بأي كلام؟ إن اختيارها لذلك العنوان (ألم بورجوازي)، كاد أن يوحي بتوظيف معين لدموع البطلة، ولكربها، بسبب برد صديقها وأسرته، وبسبب وحدتها، لكن ذلك الاحتمال ضاع بعد التبرير الذي طفقت تبدي فيه وتعيد.

الحرب اللبنانية :

لا ريب أن الكفاح الثوري البطولي الذي تخوضه الحركة الوطنية اللبنانية والمقاومة الفلسطينية منذ أوائل العام الماضي قد راح يفعل فعله في الحياة اليومية السورية.ولقد يكون الوقت مبكراً جداً على رصد العطاء الأدبي الجديد[31] الذي تفجره المسألة اللبنانية ـ الفلسطينية، ليس في الإنتاج الأدبي السوري وحسب بل في عموم الإنتاج الأدبي العربي. إلا أن حساسيةالمرحلة وخطورتها من جهة، وكون هذا النوع من العطاء الأدبي قد بات حقيقة موضوعية، من جهة ثانية، كل ذلك يفرض علينا أن لا نغادر هذا البحث قبل أن نعرض لبعض ما تركت ملحمة الحركة الوطنية اللبنانية والمقاومة الفلسطينية حتى اليوم في القصة القصيرة في سورية، على الرغم من ندرة المادة المنشورة، على العكس مما يتداول (تحت الأرض) وهو ما سنحاول التعريف به مستقبلاً، ضمن إمكانيات تحصيل المادة الموثقة وإمكانيات أصحابه في نقل المادة إلى العلن، سواء بأسماء مستعارة أم صريحة.

لقد سبق أن مرت بنا قصة عبدالله عبد (النوم)، ورأينا بطلها عواد أبي السعود يعرج أثناء بحثه عن جماهيره في الحي الشعبي على المقهى، فيعاين رواده الكسالى ينصتون إلى المذيع الذي يتحدث عن اضطرابات في لبنان. إن عواد يخشى أن تتطور الأحداث هناك إلى حرب أهلية ـ القصة مكتوبة كما أشرنا في آب 1975 ـ ويرى عواد أن في بيروت قبرص أخرى تتحول إلى مسلخ. ويخاتله خطر الطائفية، وخطر انتقال عدواها إلى مدينة تالية ـ إشارة الكاتب هنا جلية إلى احتمال نقل اليمين للنار الطائفية إلى سورية ـ ويتابع المذيع حديثه، فيذكر موقف إسرائيل من فتح القناة، ليس تحت أعلام دول أخرى، وهذه إشارة ثانية من الكاتب كافية الدلالة على ما بين الوضع اللبناني والوضع العربي عامة من جدلية.

إن قرقرة النراجيل واحتراق اللفائف واحتساء كؤوس الشاي لا يتوقف على الرغم مما في لبنان ومما في القناة. ولذلك يغضب أبو السعود وينطلق بخطبته التي ذكرنا. ويذهب هاني الراهب أبعد من ذلك في تصوير حالة العجز الجماهيرية التي عاينها أبو السعود في المقهى، كما تبين قصة (الجريمة)[32]. إن أبطال هاني الراهب (محمد المنياوي ـ المنيا، محمد السلطي ـ السلط، محمد الحموي ـ حماه، محمد اليماني ـ اليمن) مشوهون جميعاً. فالعربي إذن مشوه في كل مكان، وهو فريسة لعقدة الشعور بالذنب حيال جريمة لم يقترفها. يقول الكاتب: "الحرب لم تنته بعد. الحروب أصلاً لا تنتهي، الغلاء لم يصبح مألوفاً بعد، كيف، وهو كل يوم يظهر بلون جديد. والخانة الزوجية لم تنته؟ لحسن الحظ. الخيانة الزوجية فقط؟ الخيانة إطلاقاً والقتل. فعلاً هذا عصر القتل، العالم موبوء، وقد صار الآن قتلاً جماعياً".

يقول محمد الحموي: عزيزي فرويد، لماذا لم تصدر بعد (تفسير الأحلام) تفسيراً آخر لحالة عصابية مزمنة؟ أعني الكوابيس. أعتقد أن الكوابيس لم تعد ضغوطاً نفسية فردية. أعتقد أنها حالة جماعية. أنا، على سبيل المثال، أنا مواطن نظيف. أحب وطني وأريد له الحرية. أريد له العدل. ومع ذلك تلاحقني كوابيس مروعة. كأنني

مسؤول عن جريمة قتل. وأقسم لك أنني في حياتي لم أقتل ذبابة. أنا فعلاً بريء، فلماذا يطلب مني شيء ما، لا أعرف ما هو، مسؤولية ما، كأنني أنا المسؤول؟

يبتسم فرويد. تلتفت إليه العيون منتظرة كلاماً باستغراب شديد. ينتبهون إلى صورة بالفحم لكارل ماركس، معلقة فوق رأسه، يقتربون منها صامتين، ويرون توقيع فرويد في زاويتها السفلى اليسرى.

ويتحول استغرابهم إلى انصعاق، عندما يفتح ماركس فمه ويقول لهم: "اذهبوا فأنتم الطلقاء".

إن إشارات الكاتب الحية إلى الحرب اللبنانية، القتل الجماعي، وحالة الاستلاب التي أوصلت الأنظمةُ الجماهيرَ إليها عبر سنين وسنين (ليس الاكتواء بنار الغلاء أو الشعور بالذنب إلا بعض ملامحها)، هذه الإشارات بارزة في هذا المقطع من القصة، على الرغم من أن الكاتب احتال عليها كثيراً في مقاطع القصة الأخرى، ليكسبها نوعاً من العمومية، وليغرق خصوصيتها في التقطيع والتفريع الذي حفلت به القصة.

هكذا تكاد أن تكون قصة حيدر حيدر (الوحيد)[33] أهم ما كتب عن لبنان حتى الآن. وقد أثارت فور نشرها من ردود الفعل ما يؤكد ذلك. فقد كتب أحد قراء جريدة الثورة عن بطل القصة، ورأى فيه شخصية (العفيف الأخضر)، ونعى على البطل والكاتب النزعة الفوية المغامرة، سواء في فهم الطبقة العاملة ودورها أم في فهم الحرب اللبنانية ودور المقاومة الفلسطينية. أما سعد الله ونوس، فقد كتب عن القصة ما نقتطف منه التالي[34]:

"إلى حيدر حيدر:

تمنيت أن ألجم لساني، ولم (...)

وقصتك "الوحيد" سواء كانت تجربة معاناة شخصية، أم معاناة نماذج عديدة من المثقفين، كان يمكن أن أبررها، وبغض النظر عن قيمتها الفنية أو الفكرية، لو قرأتها منذ عام، أو بعد عام.

أما الآن، فمن العسير أن يقرأها المرء بعيداً عن صور الموت، وطعم الرماد، وغصة الحلم الذي انكسر، وينكسر في هذه الحالة. ومن العسير ألاّ يجد القارىء فيها ما يشبه "التبرير" وأعرف أن هذا آخر ما تعنيه، لسقوط من سقط من القتلى.

هنا يظهر جلياً صعوبة أن يكتب المرء، حين يكون ذلك التاريخ عاصفة، والأرض انهدامات وخرائب، ذلك يشبه المشي فوق الألغام. وإن لم يسعف الكاتب وعي صلب، ونفاذ بصيرة، فإن الألغام المبثوثة لا ترحم".

فلماذا أثارت قصة حيدر هذه ما أثارت؟

تقدم القصة بيروت غابةً وحشية، محطةً يمكن التخفي فيها زمناً: "بيروت امرأة مصنوعة من الحجارة والكذب والجواسيس والقتلة واللصوص، افتض بكارتها التجار والسياسيون المحترفون، ثم ألقوا بها جثة كريهة على شط البحر الأبيض المتوسط".

يقيم بطل القصة غيلان يحياوي مؤقتاً في هذه المدينة، وقد بدأ هذا (المناضل) رحلته منذ ثمانية أعوام، مبارحاً أرضاً بعيدة هزت العالم يوماً، ثم سقطت تحت أقدام الجند. ورحلة غيلان هذه هي رحلة من يصنع الثورة في كل مكان حل فيه. وهذا ما يجعلنا نتساءل مبكرين عن ثورية هذا النوع من المناضلين الذي خلّف أرضه تحت أقدام العسكر، وانطلق يصدر الثورة والتقييمات والأحكام جملة وتفصيلاً.

ينير الكاتب جانباً بسيطاً من شخصية بطله عبر ما يذكر من ماضيه ودراسته وعمله. وهذه الإنارة لا تؤثر في

كون البطل مرسوماً، حسب مقاييس معينة أكثر مما هو كيان حي. إنه لا يرى من العالم إلا صخرة الروشة(35)،ولكنه مع ذلك ضد الانتحار، يحلم بتغيير العالم، ولا يرى للفرد قيمة تذكر في ذلك. وحين يقبض عليه في بيروت ينفي في التحقيق أن تكون له صلة بالمقاومة، ويشرع بإطلاق أحكامه الجزافية باتهامها، ثم يصل بطريقة سرية إلى باريس، وكفاحه كله حلقات سرية، واتصالات غامضة، يتحول معها صنع الثورة إلى بوليسية وكهنوت، وتستمر القصة عبر فلاشات وجيزة تستذكر علاقة غيلان بالمقاومة الفلسطينية، وترينا أي نوع من الثوريين هو، من خلال استذكاره لامرأته.

ففي القسم الأول من هذه الفلاشات التي يحس القارىء أن تصنّع الكاتب في لغتها يجعلها تبدو منحوتة، بدلاً من أن تنثال انثيالاً ـ وتلك عموماً صفة ملازمة للغة الكاتب ـ في هذا القسم، نرى غيلان، إذ يحاور صديقه مصطفى في دعوته للانخراط في صفوف المقاومة، كوسيلة في المرحلة العربية الراهنة للكفاح الثوري، ينطلق في حملة نقد ضارية للمقاومة، قد يكون فيها القليل أو الكثير مما هو حق، إلا أن التعامل مع التاريخ يحتاج إلى أمور أخرى جمة كما ذكر سعد الله ونوس حقاً. وهكذا يمكن أن يأتي كلام غيلان يحياوي عن قبلية فصائل المقاومة وسقوط قادتها، في سياق حملة التبرير التي تستميت أجهزة الإعلام الرسمية كي تنجحها. وبالتالي تبرئة الجناة الحقيقيين من دم المقاومة الفلسطينية وإهدار هذا الدم. ومن جهة أخرى نجد أطروحات غيلان يحياوي التي تكاد تحيل القصة إلى منشور سياسي من الدرجة الثانية، تجعل المرء يعضد إلى حد بعيد يد ذلك القارىء الذي ذكرنا أنه تحدث عن النزعة الفوضوية والمغامرة فيها. فغيلان يحياوي ـ فضلاً عما سبق أن رأينا من بوليسية الثورة لديه ـ يتعامل مع الواقع باستعلاء وفوقية، ومن موقع نخبوي وفرداني، الأمر الذي يجعل بلا طائل كل ثرثراته من الدعوة إلى مجالس العمال، أو الدعوة إلى حرب الشعب ضد قيادة المقاومة، وجميع العواصم العربية دفعة واحدة، أو التنظير لدور الفلاحين والطلبة في الثورة العالمية وخيانة البورجوازي الصغير لطبقته.

خاتمة :

إن دراسة الآثار التي يخلقها الواقع السوري المتأزم في القصة القصيرة، أو في سواها من المبدعات، يجعلنا في الصميم من مسألة تصوير الفنان لعصره، والتي تتراوح أبعادها بين المرحلة الراهنة والمرحلة المنتهية، أو الموشكة، مما سبق للفنان أن عايش أو قارب.

وأخطر حلقات هذه المسألة هي التحام الفنان باللحظة إبداعاً أو سلوكاً. وبالنسبة للإبداع يتجسد الخطر في مطبات المرحلية، أو المناسبة، أو القدرة على التحليل، أو وضوح الرؤية أو المباشرة أو الفنية... أما الخطر في السلوك فقد يصل حد القتل في أرض كالأرض العربية.

إن عدداً غير قليل من الكتاب السوريين قد آثروا أن يلعبوا بالنار، وأن يعقدوا بين فنهم وواقعهم علاقة جديدة، أو شكلاً جديداً لعلاقة ما. ولا ينبغي أن نبالغ هنا في مدى اقتحام أولاء الكتاب للمخاطر التي عددنا. إلا أن المؤشرات الجدية وافرة، والبداية مغرية، والإمكانيات متوفرة، مما يجعلنا نأمل في تطعيم القصة السورية بدم جديد حقاً، ليس في المضمون وحده، ومتى كان المضمون معزولاً عن الشكل، أو الشكل معزولاً عن المضمون؟

إن الذين آثروا أن يجتروا أمجادهم، من زكريا تامر إلى كوليت خوري، على بعد ما بينهما، قد بدأ الواقع السوري، الأدبي والسياسي، يتجاوزهم. ولعل أبسط المؤشرات تتجلى في انسحاب ظل زكريا تامر نهائياً تقريباً عن الأقلام الطالعة، بعد أن هيمن ذلك الظل طويلاً، وبفعل عوامل عديدة، بينها اضطلاع الكاتب بعدة

مسؤوليات ثقافية وتوجيهية دفعة واحدة ولفترة طويلة. لقد كشفت سلسلة المسابقات القصصية التي نظمت خلال هذا العام مثلاً، وسلسلة الملفات التي أفردت للنتاج الطالع، عن وعود[36] ثرة، تجاوزت إلى أمداء مختلفة أمجاد المرحلة الفائتة. وهذه الوعود تضاف إلى التوجه الذي كان عبدالله عبد يرود له، لتشكل مجتمعةً أبرز المؤشرات الإيجابية المتنامية في حاضر القصة القصيرة السورية، فضلاً عن أن هذا الحاضر يزخر شأن أساسه المادي في الواقع السوري، بالمؤشرات والاحتمالات.

هوامش

(1) ـ أبرز هذه العطاءات الجادة تتمثل في قصص محمد كامل الخطيب، وديع اسمندر، محمود عبد الواحد، حسن م. يوسف.

(2) ـ أبرز الأسماء: عبدالله عبد، زكريا تامر، حيدر حيدر، شوقي بغدادي، هاني الراهب، وليد إخلاصي، جورج سالم، ياسين رفاعية.

(3) ـ مجلة المعرفة ، وزارة الثقافة بدمشق ـ العدد 156 .

(4) ـ المصدر السابق ـ العدد 168 .

(5) ـ المصدر السابق ـ العدد 170 .

(6) ـ توفي في الرابع من أيلول 1976 عن أربعين عاماً، إثر نوبة قلبية حادة.

(7) ـ مجلة المعرفة ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ العدد 171 .

(8) ـ الملحق الثقافي لجريدة الثورة ـ دمشق ـ العدد الأول.

(9) ـ من أبرز قصص إخلاصي المماثلة قصة (يا شجرة يا) التي نشرت في العدد الرابع من الملحق الثقافي للثورة، وقصة (يا رائحة القرفة) التي نشرت في العدد السادس عشر من الملحق المذكور، وفي هذه القصة يبرز الجو الصوفي أكثر من كل ما ظهر للكاتب حتى الآن.

(10) ـ مجلة المعرفة ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ العدد 174 .

(11) ـ توفي أيضاً في السادس من أيلول 1976 ، عن ثلاثة وأربعين عاماً، إثر نوبة قلبية حادة.

(12) ـ مجلة المعرفة ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ العدد 173 .

(13) ـ من نماذج الأخير الجيدة قصة الطفل ـ المدينة في الملحق الثقافي للثورة ـ العدد 27 .

(14) ـ الملحق الثقافي لجريدة الثورة ـ دمشق ـ العدد التاسع عشر.

(15) ـ المصدر نفسه ـ العدد التاسع والعشرين.

(16) ـ المصدر السابق ـ العدد التاسع.

(17) ـ سوف نعود بعد قليل إلى هذا الموضع من القصة.

(18) ـ انظر كلمة سعيد حورانية التي رثى بها عبدالله عبد في العدد السابع والعشرين من الملحق الثقافي لجريدة الثورة.

(19) ـ المصدر السابق.

(20) ـ مجلة المعرفة ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ العدد 171 .

(21) ـ لاحظ قصة محمد كامل الخطيب التي مرت بنا قبل قليل (تلك المدينة.. تلك البلاد).

(22) ـ مجلة المعرفة ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ العدد 174 .

(23) ـ كما أن اختيار مصطفى الحلاج للاسم نفسه لم يكن جزافاً، وذلك في مسرحيته الدراويش يبحثون

عن الحقيقة.

(24) - موجز سريع عن حياة موظف اسمه صابر - الملحق الثقافي لجريدة الثورة العدد 23 .

(25) - لعل من المفيد هنا أن نذكر أن عبدالله عبد كان مستخدماً في إدارة حصر التبغ والتنباك في مدينة اللاذقية، يقضي وقته على باب المستودعات. ولقد قضى على هذا المنوال ست سنوات بعد حصوله على الإجازة الجامعية، دون أن يعدلوا له وضعه الوظيفي، انسجاماً مع شهادته الجامعية، ومع ما ينص عليه روتين البيروقراطية نفسه.

(26) - الملحق الثقافي للثورة، العدد السابع عشر.

(27) - من أبرز القصص التي جسدت هذا اللون من التقنية، قصة (ثورة الأشياء)، للقاص الشاب محسن غانم): مجلة الموقف الأدبي - اتحاد الكتاب بدمشق العدد 61 .

(28) - مجلة الموقف الأدبي - اتحاد الكتاب - دمشق - العدد 61.

(29) - يمثل ذلك أقوى وأصدق تمثيل قصتها التي صدرت في كتاب مستقل عن اتحاد الكتاب (دعوة إلى القنيطرة).

(30) - ترجمة ذلك في سياق القصة، وفي سياق الحياة السورية، وينبغي أن نضيف أن كوليت خوري، في عداد الكتاب الذين سبق أن أشرنا، أثناء دراسة زكريا تامر، أنهم يعنون كثيراً في الآونة الأخيرة بإحياء ما يعدونه الأصالة الشامية في وجه خطر الذوبان الذي يواجهها. إن استذكار ذلك كله ضروري لفهم شخصيتي وعلاقتي بطلي هذه القصة.

(31) - نشرت مختلف الدوريات السورية قصائد لشوقي بغدادي، وفيق خنسة، ومسرحية لوليد إخلاصي.. كما تتحدث مختلف الأوساط عن أشعار وقصص تتناقل بالأيدي... ولعل من المفيد أن نذكر هنا ما قيل منذ فترة عن روايات لاسماعيل فهد اسماعيل، غادة السمان، وسهيل ادريس، وياسين رفاعية، عن الحرب اللبنانية. وأخيراً الأشعار اللاهبة لمحمود درويش ومعين بسيسو وسواهما، وخصوصاً بعد ملحمة تل الزعتر.

(32) - الملحق الثقافي لجريدة الثورة - العدد الثاني والعشرون.

(33) - المصدر السابق / العدد الرابع والعشرون.

(34) - المصدر السابق / العدد الخامس والعشرون.

(35) - على شاطىء بيروت، اقترن ذكرها وتاريخها بالانتحار.

(36) - نبيل جديد، محمد غانم، مروان مصري، حسن م. يوسف الذي مر ذكره قبل قليل.. وعشرات الأسماء الأخرى.

* * *

أعباء إضافية للكتابة

الثورة 7 / 12 / 1976 - دمشق.

حين يتيقن الكاتب من أن كتابته لا تضيع هباء، فثمة من يتلقى ويهتم ويناقش ويؤاخذ ويثني، حينئذ لا تكفي الغبطة، ولا التعزي عن ضنى الكتابة. حينئذ تواجه الكاتب مسؤولية جديدة، ويطلع عليه عبء إضافي، إذا ما قصر في النهوض به فإن حبل التواصل مع المتلقين لا يلبث أن ينقطع، وتتحول الكتابة إذ ذاك إلى هذيان

مستغلق أو سلطة تجارية مستهلكة مهما سطع بريقها.

لقد أثار ذلك في نفسي الجدلُ الحامي الواسع الذي رأيته يدور في أماكن متعددة حول ما كتبتُ عن أحدث اللمسات في القصة القصيرة السورية منذ بضعة أعداد في الملحق الثقافي للثورة*. إن الخوض في غمار الإنتاج الإبداعي الراهن، ونقد أحدث العطاءات، ومحاولة استكشاف دلالاتها وتوجهاتها، مهمة شاقة، لكنها ضرورية، من أجل الحاضر ومن أجل المستقبل أيضاً، وخصوصاً من أجل المستقبل القريب. ولقد أكد الجدل الذي ذكرت ذلك بلا استثناء، وكثرت التساؤلات عن أعمال مماثلة في الشعر والمسرح وفي النقد أيضاً. وأطلقت التمنيات، كما أطلقت الوعود من بعض المشتغلين بهذه الصنعة (المنحوسة).

وقد كان من أوجه الأسئلة في ذلك الجدل ما تعلق بأسماء أو قصص لم يكشفها ما كتبت على نحو كاف حيناً، أو لم يشر لها البتة حيناً آخر. ولئن كان التذرع بمحدودية الجهد الفردي، والحجم الذي يمكن أن تحتله دراسة من هذا النوع، في أي من أدواتنا الثقافية، سهلاً ووجيهاً، إلا أنه لا يعفي من المسؤولية.

إن الحصر المدقق لم يكن كما لعلّه بدا في غاية تلك الدراسة عن القصة القصيرة السورية. كانت الغاية هي تلمس المفاصل الأساسية، ومحاولة كشف التوجهات. على أن هذه الحقيقة لا تقلل من أهمية دراسة أعمال أخرى، إضافة إلى الكثير الذي درس، ومن أقرب وأبرز الأمثلة: القاص حسن م. يوسف، الذي دخل الحلبة بقوة يحسد عليها، ورسم في القليل الذي قدمه حتى الآن ملامح متميزة ومتكاملة، جعلته من أصلب الروافد الجديدة. ومثل هذا "الاستدراك" ليس مقامه كلمة وجيزة كهذه، فمقامه دراسة أخرى، أرجوأن يلتقي أكثر من جهد في إنجازها.

كما كان في رأس ما همني من ذلك الجدل الحامي الواسع، الخطر الذي قد يجر إليه الاختزال في العناوين، خاصة أن عدداً غير قليل يؤخذ بالعناوين أكثر مما يدقق في المتون. فحين تقول إن شعرة معاوية بين الواقع والفن تلخص ما تقدم حتى الآن من تجربة وديع اسمندر أو محمد كامل الخطيب أو محمود عبد الواحد، فإن الإيحاء السريع للعنوان كما لاحظت لم يكن الدلالة التاريخية للشعرة في "الدقة والصلابة"، بل كان الدلالة السلبية والسطحية: الوهن إلى حد الانقطاع. وهنا يغدو من الضروري أن يتمعن المرء في المتن، كي يكتشف، دون عناء يذكر، أن أولاء الكتاب وآخرين إلى جانبهم، ممن حلقوا بعيداً في تقنية قصصهم القصيرة، دون الاكتفاء بالتقنية التقليدية، أو بمنجزات سابقيهم في (التجويد) قد ظلوا في الوقت نفسه على صلة وثقى بالمنبت الواقعي، فلم يتقوقعوا في شرنقة الذات (البورجوازية) من جهة، ولم يستمرأوا اللعبة الفنية ويتجمدوا عند طرف من أطرافها المرعشة. إنهم يبدون وهم يجربون ويجودون لا يقطعون الأمراس مع الواقع سواء كمصدر للتجربة، أم كموجّه للرؤية، وهذا ما افتقده آخرون، قد تكون حصيلة عمرهم الطويل ـ كتراكم ـ أكبر، وشهرتهم كنجوم أوسع، لكن ذلك كله لم يؤثر في حقيقة تجاوز الحاضر لهم، فكيف بالمستقبل!! ولقد يقال: إن هؤلاء الكتاب لم يكوّنوا عالماً خاصاً بهم بعد، وهذا بالتالي سر من أسرار منجاتهم الآنية من مآل من تقدمهم (زكريا تامر خاصة)، ولكن مثل هذا القول يحرف الجدل إلى نوع من المراهنة الشخصية، وهو لذلك خارج دائرتنا. فما يهم هو أنه بمقدار ما تتلاحم التجربة الفنية مع الواقع، كمنبع ومصب، مع الرؤية الواقعية، بمقدار ما تخصب وتتبلور وتخلد، ولنا في عطاء عبدالله عبد وسعيد حورانية خير مثال في القصة القصيرة.

مهما يكن من أمر، فإن ما تثيره الكتابة من طيب الجزاء أو من المتاعب، ينبغي أن يكون دوماً مسؤولية جديدة، وعبئاً إضافياً، ولقد يسلم بذلك كثيرون ولكن: ماذا بعد التسليم؟

• إشارة إلى ما نشرتُ في الملحق الثقافي لجريدة الثورة بتاريخ 11/ 11/ 1976 تحت عنوان: أحدث اللمسات في لوحة القصة القصيرة السورية، وهو ملخّص للمقالة السابقة ولذلك لم يُثبتْ هنا.

* * *

هذه القصص

سحبان سواح ـ عادل حديدي ـ عبد الله بركات ـ توفيق الأسدي ـ فيصل خليل

الملحق الثقافي لجريدة الثورة 5 / 5 / 1977 ـ دمشق.

أعادنا العدد الذي أوقفه الملحق الثقافي لجريدة الثورة على إنتاج (الشباب) من جديد إلى المشكلة المستمرة في واقع الكتابة والنشر في سورية. وقد ألمحت افتتاحية الملحق إلى ذلك (العدد الثامن - السنة الثانية 14/ 4/ 1977).

لقد كان لسلسلة المسابقات التي أقامتها الصحف، والملفات التي فتحتها المجلات لما سمي بالنتاج الشاب، كان لها أثر ملحوظ في تحريك الجو، وفي دفع بعض الأقلام قدماً، وهذا ما بدا في أنصع صورة فيما قدمه كل من حسن م. يوسف ومحمود عبد الواحد وعادل حديدي - على سبيل المثال لا الحصر - خلال الفترة الفاصلة بين موسم تلك المسابقات والملفات، وبين العدد المذكور من الملحق الثقافي لجريدة الثورة. وبعيداً عن الرد الذي تضمنته افتتاحية ذلك العدد على دعوى حصر النشر فيه بالأسماء الكبيرة أو البراقة أو ما أدراك.. فإن عودة الملحق إلى فتح (الموسم) مرة ثانية، خطوة تستحق الاهتمام. وما أحرى الدوريات الأخرى أن تنحو هذا النحو، فإذا استطاعت دورة أخرى من الملفات أو المسابقات أن تكشف عن قلم واحد جديد، أو أن تساعد على ترسيخ قلم واحد جديد، فإن المكسب يكون عظيماً حقاً.

والواقع أن ما قدمه الملحق في عدده المعني جاء في إطار ترسيخ عدد من الأقلام التي سبق لها أن دخلت على (الكار) أكثر مما جاء في إطار الكشف عن أقلام جديدة أو مغبونة. وبعض كتاب القصص الخمس التي ضمها ذلك العدد من الملحق صدرت له مجموعة قصصية. وهذا يضاعف من الإلحاح على متابعة الملحق أو سواه من الدوريات لهذه المهمة.

وبعد، فإن الحديث ضروري عن القصص الخمس التي قدمها الملحق لكل من (سحبان سواح، عادل حديدي، عبدالله بركات، توفيق الأسدي، رياض خليل). وهذه الضرورة تنبع من وضع القصة القصيرة العام في بلدنا، سواء بالنسبة للسابقين أم بالنسبة للاحقين، وكذلك من وضع النقد، وأخيراً: من وضع القصص ذاتها، ونتاج أصحابها.

1 ـ رائحة الجوع :

تبدو مراهنة قصة سحبان سواح الأساسية أساساً في اللعبة الفنية التي اعتمدتها، وهي اللعبة التي استعارت

من المسرح الاغريقي بعض أدواته كالجوقة والتوزيع المسرحي للأدوار. ولكن إلى أي حد تحتمل القصة القصيرة مثل هذه اللعبة الفنية؟ فهل من عودة جديدة إلى حواريات نجيب محفوظ مثلاً؟ وإلى أي حد استطاعت (المسرحة) أن تحقق التغريب والتعليم اللذين يفترض أن الجوقة والتوزيع المسرحي قد استخدما لأجلهما؟

هذه الأسئلة تستند إلى تاريخ هذه اللعبة الفنية، وإلى ما يطرحه سحبان سواح في القصة، من فضح للمجتمع الطبقي الذي يجوّع الطفل ويفقده أمه، فيما يبذر رواد المطعم الفاخر بالمال والأطايب أي تبذير!

قالت الجوقة في أحد مقاطعها: "أية قصة هي؟ آه لو تعلمون! قصة أطفال بلا أحلام، قصة وجوه بلا ملامح، قصة اللون الأحمر يطغى على كل الألوان. بأظافر الأطفال سوف نحفرها على وجوهكم، بالبصاق والشتائم، سنثبتها في آذانكم، في كل مكان سوف نكون، في ذرات الغبار الذي تتنفسونه، في مساحاتكم سنكون، وسوف نقص القصة".

ذلك هو الاستفزاز والصدم، وهو أيضاً التعليم، وفي مواطن أخرى يحمّل الكاتب الجوقة مهمة ثانية هي إكمال حيثيات الحدث، وسرد بعض مقدماته التي تضيئه، وهذا الأمر يتم عبر حيلة بسيطة، ومفضوحة، على السرد الذي لم ينفع في تمويهه اللجوء إلى (المسرحة). وهكذا نعرف أن الطفل الجائع يتيم الأب، أمه لم تعد قادرة على العمل، وهو يدرس ويتسول، يعمل ويجوع، وعلى أطراف جوعه وتسوله ماذا نرى؟ ثمة الشخصية الأخرى في القصة، القطب الآخر، وهو النادل الذي يعتوره ويعذبه التنازع بين طرد الطفل عن باب المطعم خشية المعلم، وبين إدخال الطفل وإطعامه. إن هذا التنازع يأتي في القصة بارداً، بطيئاً، ويقصر عن الزخم الذي تجهد الجوقة من أجل إضفائه على القصة.

هذا الأمر جعل أزمة النادل تبدو مصطنعة في بعض الأحيان، وجعل شخصيته تبدو كاريكاتورية في أحيان أخرى. ولقد استخدم الكاتب في تقديم هذه الشخصية، الحوار الذي جاء (مونولوجاً) لا حواراً، مونولوجاً يقطع سياق السرد الذي اضطلع به الراوي، وهذا ما يتكرر فيما يخص شخصية الصبي نفسه، حيث تقطع مونولوجاته السرد أيضاً:

"الصبي: "سأدخل عندما يخرج هذا الرجل" تحمس، أبعد أنفه عن الزجاج، عاد شكله الآدمي إليه، ابتعد قليلاً عن الباب، سأقول لهم إنني جائع، وإن أمي مريضة وجائعة "فتح الرجل الباب، حاول الصبي أن يدخل، زجره الرجل وأبعده عن الباب ثم أغلقه.."

إن جماع ذلك كله يجعل المراهنة الفنية للقصة على النحو التالي:

* السرد هو الأساس.
* الاحتيال على السرد عبر المونولوج أساساً، والحوار قليلاً، و"المسرحة" عموماً.
* الانعكاس السلبي لذلك على شخصية النادل خصوصاً، وعلى الدور التعليمي للجوقة ولنسمعْها تقول:

- "أبوه كان عاملاً.
- جده كان فلاحاً أجيراً.
- عملت أمه خادمة منازل بعد موت أبيه."

ألا يجعلنا هذا كله نتساءل عن قيمة كل هذه (التراجيديا) اليوم؟ إن النهاية الموغلة في تراجيديتها تدعم هذا التساؤل،حيث حسم النادل أمره، وقرر إدخال الصبي، لكن الأخير كان قد انصرف، ياللحسرة!

2 ـ ذيول أغنية زنجية :

في الوقت الذي انسحبت فيه إلى حد ما المراهنة اللغوية في القصة القصيرة لدى العديد من الأقلام الجديدة، فإن عادل حديدي لا يزال مستمراً في المراهنة، والتي تبدو في قصته الأخيرة (ذيول أغنية زنجية) وقد تخففت أخيراً من عبء اصطياد المجازات اللفظية، وعبء الإيغال في قلب التراكيب المألوفة في العربية، وابتداع تراكيب صادمة تتوخى الإبهار. لقد بات الكاتب أكثر سيطرة على دوره في هذه المراهنة التي تدفع من حيث الأصل بالقصة إلى حافة منزلق (الإنشائية) والتزويق اللغوي الذي غالباً ما يستخدم كستار ـ فاضح ـ لفجاجة التجربة أو لخوائها. إن سيطرة عادل حديدي على هذه المراهنة تبدت حتى فيما جاء في قصته من (سرد)، حيث لم يترك نمطه اللغوي الأثير، على الرغم من التعارض الأساسي بين (السرد) كوسيلة قصصية، وبين هذا النمط، ولنقرأ هذين المقتطفين:

1 ـ اليقظة عباءة شوكية.. تلعنني.. أتلفح بها عندما يعصبون بطني بدمي، وتلتصق البطن بالظهر، ثم يتدلى ـ دمي ـ حبلاً يعلقون به رأسي، تسكنني المدينة ـ سياراتها الفارهة ـ ناسها ـ وترقص حول موتي، ثم يقول الجسد: "العقاب العادل" وأسمع أصداء الريح ووشوشات الينابيع، وكاللحظة انتهى قول الفقراء الفصل، ولا ملاذ سوى عينيك، وعيناك نائمتان".

2 ـ "كان يحلم بثلج أحمر..أحمر ويحلم أن يرى الدنيا بلا طغيان، ويحلم بأن آه، هيلنية الرغبات، في افريقية المنشأ، ينام معها ويشرب نخب عفتها، وفي أيام عادتها يدغدغها فتسكر..".

ويبدو أن الكاتب شرع في القصص القليلة الأخيرة التي قرأناها، يفيد من العامية والزجل الشعبي في التغلب على الغربة التي ترافق عادة محاولته اللغوية المذكورة، وهي الغربة التي آذت قصص كثيرين في الماضي، سواء ممن بدأوا مع عادل حديدي أم ممن سبقوه.

وعادل حديدي مستمر في مسألة أخرى، وسمت نتاج أقرانه، وهي التقطيع في البناء. وقد وزع مقاطع قصته على نفسه أولاً، ثم على رفاق طفولته، وذكريات النشأة، وذلك عبر أربعة (ذيول) كما سمى. والتسمية آتية من كون كل (ذيل) ضم مطلعاً من أغنية زنجية، وتتمة من كتابة الكاتب. أما ختام القصة فقد جاء تحت عنوان (الحاضر المستمر)، وفيه لقطة مسهبة جمعت بين الراوي وأحد أقران الطفولة (مالك) الذي كان أغناهم، فهو ابن مدير (الميرة) وقد اصطدم معه الراوي مرة فضربه أبوه الذي كان يعمل عند والد مالك (الذيل الثاني) ومما يهم من تصوير الكاتب لسلمان وقتيبة ووليد ومالك وللراوي، هو أنه عرض ما آل إليه جيل بكامله.

لقد كان مالك الميسور بين ذلك الجيل. وفي (الذيل الثالث) اختفى لأن أباه سرق ميزانية (الميرة) وهرب، ولكنه لم يلبث أن عاد معززاً مكرماً (الذيل الرابع). وفي الحاضر المستمر، بدا مالك وحده ظافراً من بين ذلك الجيل، فهو مهندس، وأمه تنقذ من حبل المشنقة، ويحيا في دمشق، حيث يلتقيه الراوي، بينما تاهت الدروب بالآخرين، فانتهت بسلمان إلى ألمانيا (طحان)، وبقتيبة في الكويت، وبوليد إلى الاغتراب.

إن لقاء الراوي بمالك في الحاضر المستمر قد فجر أزمته التي هي سلسلة من الخيبات ورفض للمدينة. وهذه الأزمة تجسدت في مطلع القصة في التوجه (القدري) نحو الحانة والشتائم والتسكع والأقبية، ثم تجسدت في نهاية القصة، إثر لقاء مالك، بصرخة مجنونة "يجب أن نفعل شيئاً". ولم تستطع محاولة الكاتب إعطاء القصة ذلك البعد الخاص والطعم الخاص عن طريق توظيف المطالع الزنجية، أن تقلل من هيمنة تلك العبثية على تجربة

(الجيل)، فأي شيء يجب أن يفعل؟ ذلك هو السؤال. وأخيراً، يمكن تحديد الإشكالات التي تواجهها هذه القصة بالسؤالين التاليين:

1 - إلى أي حد نجت من مزلقي المجايلة والعبثية في رفض ما هو سائد وفاسد؟

2 - إلى أي مدى لم تتحول ذكريات الجيل إلى عبء على القصة القصيرة؟ وخصوصاً في مثل النهج الذي يؤثره عادل حديدي فيما يكتب حتى اليوم؟

ومما لا ريب فيه، أن قدم عادل حديدي تترسخ في درب القصة القصيرة، أياً كانت الإجابة على هذين السؤالين.

3 ـ عوسج يظلل الزنبقة :

حين تنتطع القصة القصيرة للطبيعة والطفولة والحلم دفعة واحدة فإنها تدخل في أكثر من إشكال، حيث ثمة أولاً اللغة الإنشائية ـ لاحظ كيف جاءت الطبيعة كديكور في القصة التالية ـ وثمة ثانياً البديل للحدث والسرد اللذين تتكىء عليهما القصة عادة بسهولة. وأخيراً: فهناك السؤال القديم الجديد: وماذا بعد هذا الكلام؟

إن قصة عبدالله بركات (عوسج يظلل زنبقة) هي في الصميم من تلك الإشكالات جميعاً. ولو كانت لغته تتواتر كالطبيعة التي ترسمها أحياناً، لهان الأمر. لكنها تترهل أحياناً، خاصة حين وقفت القصة عند الطفل وأمه. أما في اختلاط الحلم بالحقيقة، وأزمة خليل مع سعده، وموتها، أما ذلك فقد مشى بما يهيؤه العنصر الأول (الطبيعة) من رومانسية إلى النهاية. أجل، لقد استحالت القصة في الحصيلة إلى لوحة قصصية رومانسية ممتعة ومؤثرة، مما زاد في طين (احتمالات تفسير القصة) بلّة، وشتت دلالاتها، بدلاً من أن يضاعف غنى هذه الدلالات ويعمقها.

4 ـ عندما يتشكل الغبش على زجاج النافذة:

لا يجهد توفيق الأسدي نفسه في الإبهار، ولا في تقديم بناء فني متفذلك أو متميز. إنه يكتب بلغة بسيطة ودقيقة، وقد يوشيها، لكن السرد يغلب على أسلوبه. ولقد خففتْ من غلواء السرد المعهودة على القصة القصيرة الحديثة تلك المزاوجة البارعة التي أقام الأسدي بناء قصته عليها بين ركوب الراوي في الباص بجوار صبي، وبين ذكرى تلح عليه من خدمته الإلزامية في الجيش، حيث كان يجاوره في ركوبه السيارة العسكرية العامل السابق في حلج القطن: محمد الذي قتل على الجبهة، أثناء القتال مع العدو.

والقصة هي تلك النقلات السينمائية التي رسمها الكاتب بين الصبي الذاهب إلى العمل وبين محمد العسكري الشهيد. وقد ختم الكاتب التنقلات بإيحاء عالي الصوت حول مصير محمد، عبر جاره في الباص، ابن الرابعة عشرة من عمره الذي يبكر إلى العمل بدلاً من أن يكون في المدرسة.

هل يكتسب ذلك التكرار صفة القدرية؟ هل يكون على الفقير أن يشقى ثم يموت فيما يتنعم الآخرون بخيرات الوطن؟ لقد ترك الكاتب الجواب سراً في الكلمات التي خطتها أصابع الصبي فوق الزجاج الأغبش. ولكن هذا السر يفتضح قليلاً من المعنى الجنائزي ـ الكفني ـ الذي أوحت به كلماته الأخيرة، حين جعل عيني الصبي شاردتين عالقتين بالثلج الهاطل وبالعالم الذي يرتدي اللون الأبيض.

تستدعي هذه القصة سؤال المعقولية في القصة القصيرة، حين يصنعها تدخل الكاتب من الخارج، لا الانسجام الداخلي ولا قدرة القصة المستقلة ككيان على الإقناع. فماذا لو أن غير الصبي قد جلس إلى جوار

الراوي؟ ألا يجوز طرح هذا السؤال؟ هل يكفي كيما ندين القدرية التي يصطنعها الوضع الطبقي الظالم في سَوق كل (صبي) إلى مصير كل (محمد)، هل يكفي من أجل ذلك أن نخترع مصادفة ما؟ وهل صحيح أن القصة القصيرة لا تحتمل كل هذا التعنت في المطالبة بالمعقولية والإقناع والانسجام؟ إن الجواب في حالة قصة توفيق الأسدي ليس لصالحها بالقدر الذي نحا بها هو نحواً (واقعياً) سواء في الحدث أم في اللغة أم الإدارة والتحريك. فلو أن الأمر سار منذ البداية مساراً آخر - لنتذكر مثلاً مسار قصص زكريا تامر من أول جملة فيها - لكن لسلسلة الأسئلة المطروحة أجوبة أخرى.

5 ـ الرجل المسار :

الكابوس البيروقراطي الذي يستشري يوماً بعد يوم، ويحيل علاقة المواطن بالأجهزة إلى بعبع، هذا الكابوس هو ما كتب رياض خليل عنه. فالرجل الذي يريد أن يسافر تعطل عليه إرادته حواجز الموظفين وسلاسل المراتب وما أدراك. وتستحيل القصة في النهاية إلى أهجية لاذعة وصرخة احتجاج مدوية ضد هذا المآل الذي آلت إليه أمور الإدارة، فجعلت من المسؤول شبحاً، وباتت تدفع المواطن إلى (القدرية) عبر اعتماده المصادفة، وإخراج الحياة عن معقوليتها.

إن قلب كل منا يكاد (ينفزر) من ذلك كله. فلنختصرْ الطريق إذن هنا، ولنستحضرْ ما كتبه جان الكسان في جريدة البعث مؤخراً (16/ 4/ 1977) تحت عنوان (حكاية لا تخص أصحابها). ولنتخيلْ أن قصة رياض خليل قد مُلئتْ إشاراتها الواضحة بالأسماء والمسميات والوقائع والمجريات التي جاء بها جان الكسان في زاويته الصحفية المذكورة، فماذا ستكون النتيجة؟ إن هذا الأمر يبرز عدداً من الأسئلة المحرجة في وجه قصة رياض خليل، أهونها يتعلق بكيفية الانتقال من أية كتابة عن الواقع إلى القصة الفنية؟ وهل يكفي التعميم أو وجع القلب أو الحوار لنقلِ أية كتابة عن الواقع إلى فن القصة القصيرة؟

* * *

مهرجان للمسرح

الملحق الثقافي لجريدة الثورة 12/ 5 /1977– دمشق .

ما الذي يقال في المهرجان المسرحي الحالي، زيادة عما قيل في المهرجانات السابقة؟

هذا السؤال لا يتعرض للندوات أو الحوارات الصحافية أو ما يكتب عن العروض. إنه يطمح إلى طرح بعض المسائل الأساسية، سواء التي غابت من قبل، أو ما استجد منها مع هذا المهرجان. ومن تلك المسائل:

1- تبرز معضلة توصيل العرض المسرحي إلى أوسع دائرة جماهيرية في رأس الاشكالات التي تواجه المشتغلين الجادين والتقدميين في المسرح العربي. وهذه المعضلة تتضمن إضافة إلى اللغة (ومنها: العامية والفصحى) مجمل الأدوات والأساليب والمؤثرات التي يصطنعها العرض المسرحي حتى يصل إلى الناس ويحقق فاعليته المنشودة فيهم.

في المهرجانات السابقة تجسدت هذه المعضلة بصور شتى، بل ومتناقضة.

فقد رأينا عروضاً تذهب في الفذلكة الشكلية إلى أبعد حد، وتستعصي حتى على أدعياء الفن الرفيع والثقافة

الراقية وما أدراك. كما رأينا عروضاً تسف في ابتزاز المشاهدين، والوصول إلى أقدامهم، وليس إلى عقولهم وقلوبهم.

أما العروض التي وقعت على حل ملائم نسبياً لمعضلة التوصيل فقد كانت قليلة، و في رأسها ما رأينا من المغرب على يد الطيب الصديقي، والطيب العلج.

في المهرجان الحالي، يبدو مؤكداً، على الرغم من أنه لم ينته بعد، أن معضلة التوصيل لا تزال قائمة. ولست أدري ما إذا كان من الضروري أن أستطرد فأقول: إن هذا الإشكال تواجهه الفنون الأخرى أيضاً. إلا أن المبدع العربي استطاع أن ينتصر إلى حد بعيد في الرواية والشعر والسينما والقصة، وذلك بمقدار ما استطاع هذا المبدع أن يمتلك الرؤية العلمية، والنهج الواقعي الحقيقي، لا المزيف .

2- أجمعت أغلب الكتابات التي تناولت بعض العروض الخليجية والأردنية أيضاً على التقييم السلبي. وهذا يجعلنا نتساءل عن حقيقة المكانة التي تبدو فيها - بالقياس - الأعمال الأخرى، كما يجعلنا نتساءل عن الفائدة الكبرى التي نخسرها بسبب الانشغال بعروض هابطة، وغياب الفرق الجادة والتي أثبتت مكانتها، وخصوصاً الفرق الشمال - افريقية، سواء تلك التي تعمل في الوطن أو في المهجر الفرنسي.

3- وعلى ذكر المهجر الفرنسي، حيث يعيش مئات الآلاف من العمال العرب، تقوم عدة فرق مسرحية عمالية جادة، تقدم عروضها عن الوطن الأم أولاً، وقد عرضت إحداها مسرحية (رأس المملوك جابر) في باريس نفسها منذ فترة.

لما لِمَ نفكر في التوجه إلى هذه الفرق ؟

4- فيما يخص الوضع السوري، يستدعي حديث المهرجان ذكر هذه النقاط الثلاث الهامة :

* المسرح التجريبي ،
* المعهد العالي للفنون المسرحية،
* مجلة الحياة المسرحية.

إن ظهور المسرح التجريبي ينبغي أن يقترن بالمحاولة الجادة لتحديد أفضل السبل نحو إيجاد مسرح محلي، نحو تطوير وتجديد الإبداع، بما يكفل تجسيده ووصوله إلى الدوائر الأساسية في المجتمع. أي بما يكفل تحقيق المسرح لمهمته الثورية. وهذا يشمل القدرة على إعطاء أفضل الصيغ القائمة، وإبداع صيغ جديدة.

فإذا ما ابتعد المسرح التجريبي عن ذلك، تحول إلى (مخبر) مما يطالب به الشكليون، وعاد بنا إلى المسألة القديمة - الجديدة، مسألة الفن للفن، أو المسرح للمسرح، أو التجريب للتجريب .

إن خطوة المسرح التجريبي إذا استطاعت أن تقترن مع بناء مدروس وجاد للمعهد العالي للفنون المسرحية، وللمجلة أيضاً، فسوف ينعكس ذلك إيجابياً في المستقبل القريب على الوضع المسرحي والثقافي، سواء في تربية الكوادر، أو إيجاد حلول أفضل لمعضلة التوصيل إلى أوسع دائرة جماهيرية، أو تحقيق المستوى الفني المرغوب.

إن ذلك كله يبقى مرتبطاً من ناحية أخرى، بل من ناحية أساسية، مع مجمل التطورات العامة المرتقبة أو الجارية، والتي ستحدد أخيراً قيمة كل هذه الخطوات، وقيمة المهرجانات، وسواها وسواها مما نراه في الوضع الثقافي.

*** *** ***

ليانة بدر في شرفة على الفاكهاني

البعث 15 / 4 / 1984 ـ دمشق.

منذ الهجرة الفلسطينية التي أعقبت هزيمة أيلول 1970 تواتر إنتاج الكتاب والشعراء الفلسطينيين الذي يجسد التجربة الفلسطينية في لبنان، وخاصة شطرها المتصل بالحرب الأهلية اللبنانية، وكذلك شطرها المتصل بالغزو الإسرائيلي صيف 1982 . ولعله ليس من المبالغة في شيء التوكيد على أنه قد توافر لهذا الإنتاج في الغالب نكهته الخاصة الحارة على نحو يفضل ما توفر للإنتاج الأدبي العربي إبان السبعينات والثمانينات اللبنانية والفلسطينية. ولا يكاد المرء يستثني من ذلك سوى بعض الأقلام اللبنانية.

من أحدث النصوص الفلسطينية المعنية بهذا الكلام تبرز مجموعة ليانة بدر القصصية "شرفة على الفاكهاني"، والتي احتوت على ثلاث قصص، الأخيرة منها فقط تتصل بحرب 1982 وهي "الكناري والبحر". أما الأولى فتتصل بالحرب الأهلية اللبنانية وبعدها الفلسطيني وهي قصة "أرض من حجر وزعتر". بينما تطمح القصة الثانية التي حملت المجموعة اسمها إلى تقديم التجربة الفلسطينية في لبنان منذ أيلول الأسود حتى عشية حرب 1982 .

والقصص الثلاث تجنح إلى الطول على النحو الذي عهدناه في قصص عبد السلام العجيلي وحيدر حيدر. بل إن القصة الثانية "شرفة..." تستحضر الإحراج الاصطلاحي الذي تثيره بعض النصوص التي تتنازعها تخوم فني القصة والرواية. والكاتبة تستعين على تقديم التجربة في كل قصة بتنويع الزوايا التي تتناول البشر والأحداث عبر أزمنة وأمكنة عديدة، الأمر الذي يتطلب مهارة خاصة وعناية أكبر تمكن من تركيب العناصر المتعددة في سياق فني متكامل. ولعل أخطر ما يواجه مثل هذا الصنيع أن يستبد اللون الواحد فيطبع سائر العناصر التي بين يديه، ويأتي النص من ثم بصوت واحد. ولم تكن قصص ليانة بدر براء من ذلك على الدوام.

نتعرف في القصة الأولى على يسرى المنشغلة بوضع صورة زوجها الشهيد على قبره. والمقطع المخصص لذلك بعنوان "الصورة" مروي بضمير المتكلم، وبلغة سوف تعاودنا في القصة الثانية على لسان بطلتها سعاد، حيث الجمل المتوترة، والانثيال الحار المتدفق، مما يفترضه الموقف وحالة الشخصية حقاً. ولكن ذلك لا يدفع السؤال عن وحدة لوني لغة يسرى وسعاد، وإن كان الأمر يظل أهون ما دام ليس في قصة واحدة.

في القصة الأولى نفسها تنقلنا فقرتها الثانية بعنوان "الدامور" إلى زاوية حركة أخرى، قوامها عناء تلك المهجّرة من تل الزعتر إلى الدامور. وها هنا ثمة عودة زمنية تليها عودات أكبر في الفقرات التالية، تسير وفق خط مستقيم: من الهجوم على التل حتى الخروج منه. والذاكرة تغدو هنا رافعة القصة. فالفقرة الثالثة بعنوان "وللحياة ذاكرة" نعاين فيها الهجوم على التل والانتقال منه إلى جورج متى، أما في الفقرة الرابعة "في وسط الزعتر" فنعيش الحياة اليومية للحصار. وفي الفقرة الأخيرة يأتي استسلام المخيم وفظائع الكتائبيين.

ليست واقعة "تل الزعتر" الحدث الأساسي الوحيد في هذه القصة. فالفقرات الخمس السابقة التي استوفت ذلك الحدث، تفضي إلى حدث أساسي آخر هو استشهاد أحمد زوج يسرى. مع الحدث الأول تبدو يسرى بطلة القصة، ومع الحدث الثاني يبدو أحمد الملقب بالهندي. في الفقرة السادسة التي تحمل اسم البطل يمتزج سرد

الكاتبة برواية أحمد، وذلك قبل أن تبدأ صفحات دفتر مذكراته باستكمال تقديمه وتقديم زواجه من يسرى وحياتهما حتى كان الاستشهاد. وفي الفقرة التالية يتابع سرد الكاتبة ولادة يسرى التي تعود فتختتم القصة كما بدأتها، بشيات يعاودنا بعضها في القصة الثانية "منام يسرى. هواية أحمد للتصوير". إن هذه المعاودة، إضافة إلى ما ذكرنا من لغة يسرى وسعاد هي التي لم تجعل قصص الكاتبة براء على الدوام من علة أحادية الصوت الذي يقدم قصصاً "درامية" ذات بنية تعددية وجدلية.

تقدم هذه القصة "أرض من حجر وزعتر" أبرز العناصر الفنية التي اعتمدتها الكاتبة، وكذلك أبرز مقومات عالمها القصصي الغني والمتميز. لقد أشرنا إلى تنويع زوايا تقديم الأحداث والبشر عبر الأزمنة والأمكنة. إن تجسيد ذلك يأتي بالتفقير وتوزع الفقرات بين البطلة أو الأبطال "ضمير المتكلم" وبين الراوية/ الكاتبة "السرد بضمير الغائب". وقد أفلت زمام ذلك كما أشرنا في الفقرة السادسة، حيث لم تستطع الكاتبة الاستمرار بكبت السرد لصالح بطلها، فوقعت في الإحراج المعروف الذي يواجهه استبطان الكاتب لشخصياته، سواء كانت تبوح بمونولوجاتها أو تنوب عن السرد.

من ناحية أخرى تبدو الذاكرة، الماضي، حاملاً أساسياً للأحداث. وقد ظهر هذا الحامل عامة لدى ليانة بدر بشكله البسيط المتدرج المستقيم سواء من الأبعد إلى الأقرب أو العكس. أما المقترحات والتداخلات التي تفترضها سيولة الذاكرة فقد آثرت الكاتبة معها السلامة، واكتفت بما يظهر منها في مجمل تركيب الفقرات. وفي هذا السياق البسيط برز تحديد الأزمنة، دفتر المذكرات، فضلاً عن استخدام كلمة "ذَكَرَ" وأسرتها جميعاً.

بهذه الأدوات الفنية توسلت الكاتبة تقديم تلك التجربة في تل الزعتر، حيث القوام هو صراع الحياة والموت، الصراع الملحمي للوجود. لقد استشهد والد يسرى في التل، وأثناء الخروج استشهد شقيقها الشاب جمال، وفي الجنوب اللبناني استشهد زوجها أحمد. إنه الموت الحاضر دوماً، وإنه العدو الذي بألف لون. إنه الصراع الذي تجسد زخمه الحياة المستمرة، من التل المحاصر إلى شقق المهجرين إلى ولادة يسرى. وهنا ينبغي التنويه بدلالة لعبة "الزمان" حيث الاعتداد بمكانة الذاكرة. ففي مثل التجربة الفلسطينية لا بد أن يكون للزمان وحوامله وزن مضاعف. والأمر نفسه بالنسبة لدلالة المكان. فعلى الرغم من أن الفلسطيني يتقلب في أمكنة كثيرة، من الشقة إلى المدينة إلى الدولة، فإنه لا يبدو عابر سبيل. ولقد استطاعت ليانة بدر تجسيد ذلك بقوة، فالمكان في قصصها ليس وعاء للحدث ولا إطاراً للبشر وحسب. إنه قبل ذلك وبعده مُعطى قائم بحد ذاته، وجزء صميمي من العالم القصصي، عالم الفلسطيني.

لئن كان منطلق هذا الكلام هو القصة التي رأينا "أرض من حجر وزعتر" فإن تجسيده الأقوى يبدو في القصة الثانية "شرفة على الفاكهاني". أما القصة الأخيرة فعلى الرغم من أننا نتلمس فيها مصداقية ما لهذا الكلام، إلا أنها تتطامن أمام شقيقتها. لقد سعى الجزء الأول من هذه القصة ليعرفنا بالبطل، بدءاً من مسقط رأسه. وحاول خاصة ملاحقة سنوات هجرته حتى صيف 1982 أي ما يقارب ربع قرن. أما الجزء الثاني من القصة فقد تمحور حول المعركة التي وقع البطل فيها أسيراً لدى الإسرائيليين. لكنه رغم هذا التركيز النسبي ظل هو الآخر يبدو لاهثاً خلف موضوعه: الحرب والأسر حتى إطلاق سراح الأسير. إن جماع الوسائل الفنية التي حشدتها الكاتبة لتيسر تقديم هذا البطل لم يخفف الازدحام واللهاث الذي لفّ القصة. ولعله ليس من الخطأ ملاحظة سر ذلك في حماسة الكاتبة للبطل أو في عدم اختمار التجربة. وأياً كان الأمر فقد بدا على نحو فظ عدم ملاءمة الحل الفني

لتجربة البطل المديدة والغنية.

على العكس من ذلك تبدو "شرفة على الفاكهاني"، على الرغم من تعدد الشخصيات وامتداد الزمن وتنوع الأمكنة وثراء الحيوات. ولئن كانت قصة "الكناري والبحر" لحظة انكسار فني في هذه المجموعة القصصية، فإن "شرفة..." لحظة تألق تستحق وقفة مطولة.

تبني هذه القصة على ثلاثة أصوات: سعاد، عمر، جنان. وقد جعلت الكاتبة للقصة ملحقاً توزعته الأصوات المذكورة إضافة لها هي.

يلعب التذكر / الماضي دوراً حاسماً في هذه القصة. وخاصة في "حصة" الصوت الأول الذي يفتتحها. وكما رأينا في "أرض من حجر وزعتر" فإن الخط البياني للذاكرة بسيط ومستقيم، يعود بنا إلى لقاء سعاد بعمر قبل أيلول 1970 في الأردن. ويتابع الهجرة إلى بيروت: الزواج والسكنى في المزرعة وفي شاتيلا حتى يوقع المرض بعمر ويضطره للسفر إلى الخارج.

تبرز في هذا المقطع / الحركة الموقوف على سعاد السمة الأساسية للغة القص، والتي يبدو أنها من فرط استحواذها على الكاتبة، فقد صعب عليها أن تتخلص من أسرها وهي تتابع بعض الأصوات الأخرى في هذه المجموعة، وكنا قد أشرنا إلى ما بين لغة يسرى وسعاد. إن اللغة هنا تبلغ حداً عالياً من التلقائية والبساطة، من الإلفة والحميمية والاقتصاد. وتتمازج فيها الفصحى بالعامية المفصحة باللهجة الفلسطينية. وهذا الامتياز اللغوي يفرض على المرء أن يتخفف في المحاسبة على ما شاع في السياق الفصيح من هنات نحوية عديدة. ولعل هذا الامتياز اللغوي هو الذي حقق للقصة امتيازاً آخر يتجلى بتقديم الأمكنة والبشر على نحو خاص وفر لهما رغم الكثرة الكاثرة ذلك الحضور الحار، والبصمة الراسخة، وهو أمر لا يتوفر للقصة إلا على يد فنان ماهر وممتلىء بالتجربة التي يجسد.

الصوت الثاني: صوت عمر، ينقلنا إلى شطر آخر من عالم هذه القصة، يضاهي ما تقدم غنى وحرارة، ويوسع أفق التجربة، ويعمقها أيضاً. فهذا الشاب التونسي الذي قدم من السوربون إلى الأردن، يهاجر بعد هزيمة أيلول إلى بيروت. وتحت وطأة العمل المتواصل والسنوات الصعبة ينشب المرض في قلبه، فيرسل للمعالجة في هنغاريا. ونحن نلتقي به في بداية المقطع الثاني لحظة السفر حيث تركتنا سعاد. وهذا ما يتابع إشارتنا إلى استقامة الخط البياني للذاكرة "حامل القصة" بعيداً عن التعرجات والتداخلات التي تقتضي بلا ريب جهداً آخر أكبر، وليس فقط كما هو شائع: شخصيات أكثر أو أقل تعقيداً.

في المصح يلتقي عمر بلويزا الطبيبة المشرفة على علاجه. إنه ينفر في البداية منها، ثم يتآلفان، فيتحابان: "في الفترة الأخيرة، بدأت أحس أن الراحة التي تغمرني حين أتكلم معها، لاتنبع فقط من مواضيع الحديث، أو أشواق الغربة وحدها. كانت هي، دفء صداقتها، كانت لويزا أيضاً، وهي تردد أمامي دائما: كثيرون من الناس يكونون ثواراً في البداية، ثم يسأمون ويحسون بصعوبة الاستمرار. أنت مختلف عنهم. ما زلت تحتفظ بالعين التي ترى الأشياء جديدة نضرة لم تفقد بريقها". (ص90).

هذه العلاقة التي تتنامى أثناء النقاهة بين عمر ولويزا تنقلنا - مرة أخرى باقتصاد، ولكنه الاقتصاد الصعب في الفن - إلى المسألة الهامة التي نلخصها بعلاقة النحن بالآخر، وعي الذات ووعي العالم، المسألة التي بدأت في الأدب الحديث - على الأقل - مع عصفور من الشرق، ولا تزال تفرض نفسها، خاصة في الرواية والقصة.

إن بطلنا، كالمألوف في هذه النصوص، مثقف. لكنه موجود هذه المرة في الغرب الاشتراكي للاستطباب. وإنه كالمألوف أيضاً في هذه النصوص: متميز، ليس بين الناس عامة وحسب بل بين الثوار أيضاً. والجديد في هذه التجربة ينتسب إلى القليل الذي أخذ يظهر في مثل هذه القصص والروايات، حيث الآخر هو الغرب الاشتراكي وليس باريس أو لندن. كما أن عمر قد سبق له أن عرف الغرب، فهو قادم من السوربون. وعمر من ناحية أخرى أكثر توازناً في صحته النفسية، عاطفياً وجنسياً، كما يبدو من علاقته بزوجته سعاد. لكن لويزا لا تلبث أن تأسره خلال أيامه الأخيرة في هنغاريا، فيغدو اسمها فاتحة السطور، وليس الفقرات وحسب. وتفرض مقارنة ذلك العالم بالوطن نفسها على عمر، فيبدو عالماً متميزاً رغم الحلاوة الخاصة ببيروت. وبعد عودة عمر يستمر حضور لويزا في المراسلات، فيما يحدث عنها "تعويضاً" سعاد وصديقتهما جنان.

في المقطع الثالث يأتي صوت جنان، ولكن ـ ومرة أخرى نكرر ـ أسلوب الكاتبة المؤثر قد أسرها، ليس مع يسرى وحسب، بل مع جنان أيضاً. على أنه لا بد من الاحتفاء بهذا الصدد بنقلة أسلوبية أخرى، حين أخذت تصف الغارة على بناية رحمة، حيث قضى عمر شهيداً.لقد جعلت الحالة النص تتدفق قولاً خاصاً، قد يكون الشعر، وقد يكون سواه، لكنه إعجاز البيان على كل حال.

إن جنان تقدم بصورة أساسية الغارة / شهادة عمر. وفي سياق ذلك تعيدنا إلى لويزا وحديث عمر عنها، وباكتمال هذا المقطع تكتمل القصة: إنها قصة شهيد آخر وأرملة أخرى، مثلما كانت القصة الأولى. وليس هذا ببعيد عن جوهر القصة الأخيرة: المقاوم الأسير. فالأمر كله يتصل أساساً بذلك العالم الفلسطيني الذي تمتح منه ليانة بدر وتشيد بعناصره عالمها القصصي الغني المصطخب، عالم الصراع الملحمي، حيث الموت والحياة، الشهادة والولادة، حيث ألوان الأعداء وألوان الأصدقاء، حميمية المكان وجذريته واستمرارية الزمان.

* * *

القصة والتحدي التاريخي والروائي

الموقف الأدبي العدد 162 ـ 163 ، تشرين الأول ـ تشرين الثاني 1984 ـ دمشق.

في المجال التاريخي:

يبدو مطلع السبعينات مفصلاً هاماً في سيرورة القصة القصيرة في سورية. إنه برزخ حاد بين مرحلتين، يسود الاتفاق على أولاهما فيما تنتظر الأخرى مزيداً من البحث والاجتهاد. فالمرحلة السابقة التي شهدت ظهور زكريا تامر، عادل أبو شنب، صلاح دهني، حيدر حيدر، هاني الراهب.. وسواهم، كما شهدت استمرارية أسماء أقدم، هذه المرحلة نالت من الباحثين والنقاد نصيباً جيداً ـ وإن يكن لا يزال المجال فيها رحباً للمزيد ـ ويمكن أن يقرأ المرء فيها بدقة بروز توجهات وميول متعددة ومواهب خاصة، كانت بنتيجتها للقصة القصيرة في سورية مرحلة غنية وخصبة. أما المرحلة التالية التي لا زالت مستمرة ـ وهي الراهن فيما نعني ـ فلها شأن آخر.

والمعاينة الأولى لواقع القصة القصيرة في سورية منذ أكثر من عقد تغري برسم لوحة أكثر بساطة وتسطحاً، وأقل غنى وتعقيداً، خاصة حين تجري المعاينة بحضور لوحة المرحلة السابقة، لوحة الستينات وصولاً إلى مطلع السبعينات.

لقد كانت الأسماء في هذا الذي سميناه مفصلاً أو برزخاً في نشاط حار ـ القديم منها والطارئ ـ لا توفر محاولة أو تجربة في التعبير، سواء أكان ذلك بالتواشج الكبير مع محاولات كتاب القصة القصيرة العرب أم بالتواشج الأكبر مع المحاولات القصصية والتنظيرات النقدية والفلسفية الأوربية، الغربية والشرقية أيضاً. وقبل أن نتوقف هنا لا بد من التوكيد على ما لقيته اللوحة القصصية للستينات خاصة، وما تلاها أيضاً، من بعض الجهود النقدية التي توزعت بين دراسة وشائج القصة القصيرة عربياً وعالمياً، وبين رسم العوالم الأولى لكاتب أو أكثر. وتتميز في النقطة الأولى مساهمات د. حسام الخطيب. كما يلاحظ إيثار الوشائج مع القصة والنقد والفلسفة في الغرب غير الاشتراكي عليها في الغرب الاشتراكي، على الرغم من الدور الهام الذي كان لهذه الوشائج إبان الخمسينات، وبالتالي في نتاج بعض الأسماء البارزة في الستينات. أما في النقطة الثانية فتبرز المساهمات النقدية التي حظيت بها أعمال عبد السلام العجيلي، حيدر حيدر، جورج سالم، زكريا تامر، عبدالله عبد، وليد إخلاصي، غادة السمان.. وسواهم. ويمكن أن نضيف إلى هذه النقطة ما راح يظهر من دراسات نصّية، تنكبّ ـ إضافة إلى الأسماء السابقة ـ على بعض الإنتاج الجديد الهام، كالذي حظيت به قصص حسن م. يوسف، نيروز مالك، سميرة بريك... وأهم الجهود النقدية التي مثلت كل ما تقدم كان فيها ما تواتر من أعمال حسام الخطيب، محمد كامل الخطيب، رياض عصمت، عبدالله أبو هيف... وقد حفلت الدوريات في مطلع السبعينات بالمعالجات النقدية الصحافية المتفاوتة، بيد أن ذلك الزخم لم يلبث أن أخذ يبرد رويداً رويداً، سواء في العطاء القصصي ـ أولاً ـ أم في العطاء النقدي ـ ثانياً ـ وصولاً إلى العطاء الصحافي، حتى باتت اللوحة الراهنة كما أشرت أكثر بساطة وتسطحاً، وأقل غنى وتعقيداً. فإنتاج الأسماء التي كرستها الستينات وما قبلها شرع بالضمور. كما إن الأسماء التي شهدت ظهورها أواخر الستينات ومطلع السبعينات لم تتابع ـ بصورة عامة ـ تثبيت خطاها. أما المحاولات الأحدث فقد غدت أندر، ولم تنطو على الإشكالات الواعدة التي سبق إليها السابقون على تفاوت عمر وقيمة عطائهم. كما لم يتوفر لهذه المحاولات الغطاء النقدي ـ لا في الدوريات ولا في سواها ـ الذي توفّر لما سبقها.

هكذا بتنا نفتقد في السنوات الأخيرة المساهمة القصصية البارزة لمن باتوا أعلاماً مثل العجيلي، السمان، حيدر، الراهب، أبو شنب، تامر، نحوي، إخلاصي، حسيب كيالي، إذ توزعت الجهود الأخيرة لأولاء بين الرواية والصحافة وأدب الأطفال والصمت. كما غاب عنا إبان هذه المرحلة نجمان من نجوم القصة هما جورج سالم وعبدالله عبد، كان لكل منهما نكهته الخاصة وتوجهه المميز. وقد خسرت القصة بفقدانهما ـ على بعد ما بينهما ـ خسارة كبرى، مثل الخسارة التي كانت في المرحلة السابقة بفقدان صباح محي الدين وفؤاد الشايب.

أما الأسماء المجايلة الأخرى لأولاء فلم تقدم إنتاجاً متميزاً ينقض أو يعدّل تعديلات هامة هذا الذي يبدو في راهن القصة. لقد تواترت مجموعات قصصية عديدة لدلال حاتم، عبد العزيز هلال، فارس زرزور، إلفة الادلبي، نادية خوست.. لكنها تفتقد الالتماعة الخاصة، والإضافة التي كانت تنطوي عليها مجموعة جديدة ما لزكريا تامر مثلاً أو حيدر حيدر. وهذه الملاحظة تنسحب على الإنتاج المجايل للأسماء الأقدم مثل علي خلقي. أما الذين تلوا، وفي الصدارة منهم: محمد كامل الخطيب، نيروز مالك، وليد معماري،خليل جاسم الحميدي، حسن م. يوسف، عبدالله أبو هيف ـ وفي الأسماء وفرة أكبر ـ فقد توجه أغلب من هجر القصة منهم نحو النقد والرواية والصحافة، فيما باتت نشاطاً ثانوياً لآخرين. كما أخلد بعضهم إلى الصمت وغادر الحلبة، واستمر بعضٌ أقلّ في

الإنتاج، ولكن دون أن يستطيعوا تثبيت القدم، فظل موقعهم في الحلبة هامشياً ومهزوزاً، وخير مثال على ذلك ضياء قصبجي. ولعل الاستثناء الوحيد هنا هو نيروز مالك الذي لا تزال القصة نشاطه الأساسي. وربما كانت استثنائيته مما يؤكد صحة هذا التشخيص العام، فلكل قاعدة - وخاصة في الفن - استثناؤها.

* * *

لقد ذهب أغلب الذين عالجوا فترة نهوض القصة القصيرة في سورية ابتداء من الخمسينات إلى أن ذلك قد جاء تعبيراً فنياً عن الحركة الاجتماعية الثقافية في البلاد، اقترن مع بروز التعبير الفني التاريخي الآخر: الشعر الحديث. فقد برزت القصة والشعر كأغنية تاريخية لمرحلة نهوض البورجوازية الوسطى اجتماعياً وثقافياً وقومياً. ومن أبرز من تعمق في ذلك وألح عليه محمد كامل الخطيب وحسام الخطيب.

ولعل بوسع المرء أن يضيف اليوم أن تلك الأغنية التاريخية قد برزت أيضاً كوجه فني تاريخي لحالة التشكيل الجديد لتلك البورجوازية، وخصوصاً في بدايات هذا التشكيل الذي عصفت به الأزمات البنيوية، الأزمات القومية والروحية، وتناوبت عليه الأنواء الطبقية والثقافية. ولم يكن بروز ذلك الوجه الفني بهذا المعنى فقط في مرحلة النهوض التي أنجزت في النصف الثاني من الخمسينات ومطلع الستينات، بل أيضاً في البرزخ الحاد التالي، برزخ الانكسار وإعادة التشكل القائمة منذ أكثر من عقد.

ولعل هذا الكلام يكتسب مصداقية إضافية في حالة الشعر الذي تبدو لوحته هو الآخر قريباً جداً مما تبدو عليه لوحة القصة القصيرة.

وإذا كان من الممكن تشخيص (فورة) القصة والشعر كتعبيرٍ عن ذلك النهوض الطبقي الموسوم بالبرجوازية الوسطى، فلعل مرحلة الركود والانحسار تجد تفسيرها التاريخي في سياق التشكيل الذي أسفر عنه ذلك النهوض، وصولاً إلى ما ذكرنا من برزخ السبعينات.

إن نضج الأزمات المتنوعة الحادة التي ذكرنا قد أربك فيما هو باد حتى الآن شتى الأقلام، القديمة والجديدة، المكرّسة والطالعة. ولم يعد الأمر مثلما كان في بداية النهوض - الخمسينات - ولا في مقدمات البرزخ الموحى إليه - وأبرز هذه المقدمات هزيمة 1967. إن التعبير الفني القصصي والشعري لم يعد إرهاصاً بالتحرك التاريخي العارم القائم، وغاية ما آل إليه أن يكون نواحاً، وأحياناً نذيراً بالدمار القادم. بعبارات أخرى، فإن هذا التعبير الفني ألفى نفسه وسط لجة جديدة تاريخياً بمعظم ما فيها، بدءاً من تحصيل لقمة العيش إلى العلاقة بالمرأة، إلى الصراع العربي الإسرائيلي، إلى المستوى الذي بلغه الاتصال بالثقافات الأجنبية.

هذا الوضع الجديد المؤار يبدو أن الأدباء يحاولون ترجمته فنياً عبر الرواية أولاً، وليس عبر القصة مثلما كان الأمر قبل عقد فنازلاً. وهنا لا بد من التحرز فيما يتعلق بالشعر الذي يستدعي قولاً آخر، وإلى حد ما: المسرح أيضاً.

هل يحق لنا على ضوء ذلك أن نستنتج أن الوجه الفني والأغنية التاريخية لهذه المرحلة يبدوان في الرواية؟ إن هذا حقاً هو ما ترجحه مجريات العملية الأدبية، وهو امتحان عسير للرواية ولسواها أمام جملة الإشكالات التاريخية التي تتفاقم ثقافياً وسياسياً واجتماعياً وقومياً.

من الحق أن الدوريات والمهرجانات والمسابقات والأمسيات التي تقدمها المؤسسات الثقافية تحفل بعشرات المحاولات الشديدة التفاوت، والتي لا تعدم ما هو جاد وموعد على الرغم من الغثّ الذي يطفو. لكن هذا كله لم

يسفر بعد عن إضافة جدية جديدة للأسماء القديمة على اختلافها، فضلاً عن كونه لم يستطع طرح محاولة تجاوز واحدة لما سبق. بل إن غاية ما برز حتى الآن هو عزف على الأوتار إياها، وترجيع للأنغام التي صدحت بها الأقلام السابقة نفسها. وهذا الوضع يوحي بوجود انقطاع في سيرورة القصة ومجايلتها وزخمها، فهل يحق لنا ونحن نشخص ذلك أن نستعيد الخرافة الذائعة لدى كثيرين عن مشروطية التجديد بالانقطاع والقطع؟

من القصة إلى الرواية :

لقد ألمحنا فيما تقدم إلى هجرة بعض الأقلام من القصة القصيرة إلى الرواية. وتبرز هنا أسماء عبد السلام العجيلي، هاني الراهب، حيدر حيدر، غادة السمان.. وهذه الهجرة هي أهم ملمح في عملية انحسار موجة فن القصة القصيرة أو ركوده ومراوحته في أحسن حال. كما إن هذه الهجرة ـ والتي لا نستطيع أن نحدد مداها ما دام المنتجون ينتجون ـ تفرض السؤال عن الشرط التاريخي الذي يفسر ظهور أو موت الأجناس الأدبية، قوتها أو ضعفها، انحسارها أو ركودها أو استعادتها للنشاط.

وإذا كنا قد ألمحنا إلى قراءة فورة وركود قصتنا في تحرك طبقي تاريخي بعينه، فإن هذه القراءة تثير بدورها إشكالاً آخر يتصل بالقصة، وإن بدا متعلقاً بالرواية من حيث الأساس.

فتلك القراءة تحيل على مرجعها في تاريخ الأدب الغربي وفي تاريخ النقد الغربي أكثر مما تحيل على مرجعها المحلي، سواء عبر النصوص القصصية أم عبر النقد العربي الحديث، أم عبر التطور الاجتماعي والثقافي، القطري والقومي.

وهذه القراءة تتواجه أيضاً مع قراءة مماثلة لفن الرواية، بما هو تاريخياً تعبير أوروبي عن النهوض البورجوازي. وهي القراءة التي سادت لدينا قبل التعرف المتأخر ـ كالعادة ـ على معطيات أخرى متمايزة، وفي رأسها أطروحات باختين والرواية الأمريكية اللاتينية، وقبلهما لوكاتش.

فعلى ضوء هذه المعطيات لا تبدو الرواية ملحمة البورجوازية، أو لا تبدو كذلك وحسب. بل هي ملحمة النهوض الشعبي، ملحمة المورّان الاجتماعي التحتاني. وبمقدار ما تكون البورجوازية في هذا المجتمع أو ذاك، وفي هذه المرحلة أو تلك، جزءاً من النهوض الشعبي، أو متصلة بالموران الاجتماعي التحتاني، تكون الرواية أيضاً ملحمتها.

إن إطلاق مثل هذه القراءة في مثل حالتنا يثير من الالتباس ما يثير، مثلما يفعل قبله إطلاق قراءة نهوض القصة في النهوض البورجوازي أو في الأزمات المفصلية للبورجوازية، أي في لحظة الانعطاف المأساوية العاصفة.

وهنا نعود إلى ما دعوناه منذ البداية بالبرزخ أو المفصل ابتداء من هزيمة 1967 . فما أعقب هذه اللحظة المأزقية لم يكن ذلك النهوض التحتاني الذي يفترض وصولاً إلى نهوض الرواية كتعبير فني له.

من الممكن أن يلحظ عقب تلك اللحظة المأزقية الموران الاجتماعي التحتاني، لكن المرء ليس بحاجة على كل حال ـ فيما يبدو لي ـ للاستدلال بما جاد به الليل العربي الكالح، بدءاً من مستوى الأمية إلى مستوى الصراع العربي الإسرائيلي.

على ضوء ذلك، هل يمكن تفسير واقع هذين الفنيين النثرين الحديثين: القصة والرواية، بحالة المنتجين فقط ـ أو أساساً ـ وليس بالحالة العامة؟

بعبارة أخرى: هل يمكن قراءة انحسار أو مراوحة فن القصة، مقروناً بنشاط روائي متواتر ومتميز، بالتعبير عن

حالة المنتج أكثر منها عن حالة المواطن، القارىء، المستهلك؟

لقد دار الإنتاج القصصي غالباً في الفلك البورجوازي، أيديولوجياً، ثقافياً، سياسياً، قومياً. وهذا ما توقفنا عنده ملياً في كتاب (الأدب والأيديولوجية في سورية 1967 - 1973). ولقد بدا في هذا السياق بعضهم مثل سعيد حورانية أو شوقي بغدادي.. نشازاً.

وحين كان النهوض البورجوازي - المتوّج لنهوض فلاحي أساساً- معبراً عن الموران الاجتماعي والنهوض الشعبي بهذا الشكل أو ذاك، لم تكن لدى المنتج في الغالب أزمة من هذا القبيل.لكن انفصال الفلك البورجوازي عن الفلك الشعبي التحتاني - أيضاً بهذا الشكل أو ذاك - واجه المنتج بأزمة مصيرية، سواء أكان هذا المنتج بورجوازياً (كبيراً) أم (صغيراً)، متديناً أم متمركساً. ولعل الرواية بما تتيحه للكاتب من تبصّر في التاريخ، وإمعان في الواقع الاجتماعي، هي الأكثر إغراء - إن لم نقل الأكثر قدرة - في مثل هذه الحالة، أياً كان الموقع الطبقي للكاتب، هذا إن لم يهاجر إلى مجال تعبيري آخر مختلف جذرياً - كالصحافة أو الفكر السياسي أو أدب الأطفال.. - فما بين القصة القصيرة والرواية من (سبب) يظل أقرب مما بين أي منهما والأجناس الأخرى أو مجالات التعبير الأخرى.

قد تبدو هذه المسألة ذات يوم قريب أو بعيد، حين تكتمل سيرورة هذا الكاتب أو ذاك، عبارة عن تنويع في ممارسته الكتابية.وتاريخ القصة والرواية خاصة بهذا المعنى شديد التداخل. كما إن تاريخ الأجناس الأدبية عامة هو كذلك. وأبرز ما يكون هذا التداخل على يد الأسماء التي تصنع هذا التاريخ أو تترك ميسمها عليه. فكم من روائي كان شاعراً أو قاصاً أو باحثاً، واستمر كذلك إلى جانب ممارسته الروائية أو انقطع، وكم هو العكس صحيح أيضاً! ولكن، هل يقلل ذلك من وجاهة مثل هذه المعالجة لفترة خاصة بعينها، كالتي نحن بصددها في تطوير قصتنا؟ فترة قد تكون قصيرة لكنها زاخرة ومأزومة إلى الحد الذي ترجح معه كفة شكل تعبيري ما على سواه؟

هذه الفترة التي نعني لم تخل من محاولات قصصية لهذا الكاتب أو ذاك ممن ذكرنا - أو ممن لم نذكر، فنحن لسنا بصدد الإحاطة - وقد تكون هذه المحاولات صارت نزرة ومتباعدة لصالح نشاط آخر أو لصالح الصمت. لكن ما يلفت في هذه المحاولات هو إغراؤها لأن تقرأ في سياق نهوض روائي، في سياق الاتجاه من فن القصة إلى فن الرواية.

تلك هي المجموعات القصصية الأحداث لحيدر حيدر، نيروز مالك، غادة السمان، وصولاً إلى آخر ما نشر لهاني الراهب أو لممدوح عدوان، حيث ثمة ما أخذ يغلب فنياً، ألا وهو بروز عنصر الحدث، أو الشخصية، أو الاثنين معاً، وعلى نحو تركيبي يحتفل بالدراما، ويفرض على الكاتب فرضاً أن يوسّع دائرته القصصية، ويعالج المواقف والعلاقات، ويأخذ بتعددية الأصوات، حتى لو كانت تنويعات على الأنا والصوت الأحادي أو ترجيعاً سيرياً. وكل ذلك بات يجري التعامل معه على نحو متباعد عما تجيزه القصة عادة، وخاصة في سيرورتها المحلية الغالبة.

لقد أربك مثل هذا التطور النقاد. أربكهم في الماضي عندما كانوا يتناولون القصص (الطويلة) لعبد السلام العجيلي أو حيدر حيدر أو حنا مينة، كما أربكهم حديثاً حيث تلك (الظاهرة) تتفشى. فثمة بين النقاد من يستعمل القصة الطويلة، أو القصة القصيرة، أو الرواية القصيرة، فضلاً عن استعمال الأقصوصة. وما هذا التقلقل

في استخدام المصطلح المتعلق بالقصة وهي تناوش الرواية إلا توكيد آخر على جدية ما نتناوله في هذه الفقرة من خط سير القصة ـ الرواية في سورية.

إن هذا الأمر مصطلحي هام، وهو ليس مماحكة، وليس بالتأكيد حيرة في حجم النص ومتاخمته بالتالي للرواية. فالقصة فيما تبدو لنا اليوم تمتح من الرواية، فيما كانت قبل هذه المرحلة تمتح من الشعر، بناء ولغة، وهذا يعيدنا من جديد إلى ما مر عما بين القصة والشعر فيما سمي بمرحلة النهوض.

فإقبال القصة على التقاط لحظة خاصة، حساسة وشفيفة، واحتفاؤها بالإيقاع، وضمور عنصر الحدث فيها، وسيطرة الأنا، والمحاولة اللغوية المجازية، والمحاولة التعبيرية الصورية، والنشاط التخييلي الحار، كل ذلك مما يعكس فعل الشعر الحديث فيها، ومتاخمتها له ـ وللرسم أيضاً هنا وهناك ـ وهذا ما تربعت على عرشه قصص زكريا تامر، وحلقت في فلكه أو هومت تهويماً قصص ابراهيم الخليل، محمد كامل الخطيب، خليل جاسم الحميدي، عبدالله أبو هيف، محمود عبد الواحد، وسواهم من ذلك الجيل الذي وسمته قليلاً أو كثيراً، ولأمداء متفاوتة، القصة التامرية. كما أن قصص وليد إخلاصي،جورج سالم، لم تكن في منجاة من هذا القدر أو ذاك مما شخصنا من العناصر (الشعرية) في القصة.

إلا أن ذلك كله كان في مرحلة مضت. فقد شرع الطابع الشعري للقصة يضمر، وربما كان محمد كامل الخطيب وحده لا يزال يغلب على قصصه الطابع الشعري، ولكن ليس بالحرفية التي كانت ذات يوم، فقد تركت عليه سنوات هذه المرحلة بصماتها، وتخلصت قصصه مما كان يسود مرحلة القصة التامرية الشعرية ـ إن صح التعبير ـ من استبداد الصوت الأحادي، صوت النبي أو المتوحد أو المغترب، وغدت الذات أكثر هدوءاً وحرارة وشفافية، وبخاصة: أكثر اجتماعية.

لا ريب أن تدقيق ما تقدم على ضوء الواقع سوف ينقضه أو يعدل به في هذا المثال أو ذاك، في هذه الحالة العيانية أو تلك. بيد أن وفرة الأمثلة والحالات التي تؤيد ما عبرنا عنه، توفر له حداً أدنى يركن إليه فيما تقدم من خطاطات للحالة التي تبدو عليها القصة في سورية راهناً. ولنؤكد: ابتداء من حالتها السابقة، ولكن ليس وصولاً إلى استشراف المستقبل. ذلك أن هذه المرحلة التي فعلت بالقصة ما فعلت لا تلوح علامات اكتمالها قريباً.

ليس الأمر إذن نعياً للقصة ولا احتفاء بالرواية، وإنما هو فقط التبصر في سيرورة هذا الفن أو ذاك، هذا الجنس الأدبي أو ذاك، على ضوء المعطيات التاريخية الفاعلة الوفيرة.

* * *

انتباه

الوحدة 22 / 2 / 1985 ـ اللاذقية.

تحت وطأة الحواجز التي تزداد رسوخاً وتتشامخ أيضاً بين أقطار الوطن العربي، تترك الاقليمية بصماتها في شتى المستويات. وتبرز خاصة في المستوى الثقافي علة ذلك، حيث تأتي كثرة من الاجتهادات والجهود القيمة والمخلصة، لكن وطأة الاقليمية المتفاقمة تترك في تلك الجهود والاجتهادات ثغرات أصغر أو أكبر، تحد من مصداقيتها وفعاليتها.

وأقرب الأمثلة إلى ذلك ما نطالع في دورياتنا عن القصة أو الرواية أو تحقيق مخطوطة تراثية وما إلى ذلك، حيث يصدر ملف معين، أو يعلن بجهارة وزهو عن سبق باهر ضمن رقعة عربية ما، خلال فترة ما.

مثل هذه الأعمال على الرغم مما تنطوي عليه من فائدة، تظل ناقصة ما دامت غافلة أو مغفلة عما في هذا القطر أو ذاك. والمسألة ليست سياسية وحسب. ليست قومية أو انفصالية وحسب، بل هي علمية بالمعنى الحرفي للكلمة أيضاً.

منذ شهور حاولت إثارة بعض الأسئلة حول أزمة الشعر عندنا من خلال طرح تجربة بعض الشعراء والنقاد الشباب الواعدين في مصر، والذين يشقون سبيلهم خارج الأطر الرسمية أو الشرعية. وإنني لأرى جيداً الآن كيف ضاعت تلك المحاولة هباء.

واليوم أعيد المحاولة فيما يخص القصة القصيرة على الرغم من أنني لست أكثر تفاؤلاً مما كان في المرة السابقة. أما إن سئلت لِمَ وجع القلب هذا إذن؟ فليس لدي من جواب إلا في الإصرار، مهما كانت النتائج المباشرة متواضعة أو مثبطة.

لقد أصدرت مجلة الموقف الأدبي منذ فترة وجيزة ملفاً عن القصة القصيرة في سورية خلال السبعينات، وفي مساهمتي في هذا الملف حاولت أن أرسم بعض حدود هذه القصة، بدءاً من ذيول منازعة الشعر لها منازعة بنائية - تلك الذيول التي تعود إلى الستينات ومطلع السبعينات - ومروراً بمنازعة الرواية للقصة بعد ذلك، منازعة بنائية أيضاً.وجرى التركيز أيضاً على التحدي التاريخي المتضافر مع ما تمثله تلك المنازعة المزدوجة من تحد فني. ولم تكن مفاجأة لي أن بعض الأصدقاء الكتاب ممن ناقشوني فيما قدمت، كانت مناقشاتهم محصورة في إغفالي - أثناء الاستعانة ببعض الأمثلة - لهذا الاسم أو ذاك. فقد تعوّد المرء في حياتنا الثقافية على مثل هذه المناقشة التي تعنى بالقشور وتترك اللباب. فإغفال بعض الأسماء في هذه الدراسة أو تلك قد يكون بمقتضى ادعاء الدراسة أنها ترسم خلاصة مرحلة، أو تبلور الأسئلة الأساسية، وقد يكون بعدم ادعاء الدراسة الإحاطة أو تقديم جرد. ولا يخفى بالطبع ما قد تقع فيه الدراسة من مغبة ذكر أمثلة دون سواها، ولكن المهم هو تأثير إغفال بعض الأمثلة على رسم الخلاصة المنشودة وبلورة الأسئلة الأساسية. أما ما يلجأ إليه بعض الدارسين من حشر الأسماء مجاملة أو تحاشياً للخصومات السخيفة في حياتنا الثقافية، فإنه ليس أكثر من إثقال للدراسة وترهيل.

لقد أتيح لي أن أطّلع مؤخراً على محاولة مماثلة لمحاولة مجلة الموقف الأدبي، تتناول القصة القصيرة في مصر خلال السبعينات. ويهمني أن أنقل منها للقراء أولاً، وللكتاب ثانياً - من كان منهم مشغولاً بالقشور أو اللباب -، خلاصة مداخلة الناقد الدكتور عبد الحميد ابراهيم، والتي ترسم ملامح أخرى للقصة على يد بعض الأسماء المجهولة لدينا، مثل محمد المخزنجي، سحر توفيق، عبده جبير، محسن يونس، نبيل نعوم، يوسف أبو رية وسواهم.. حيث يشخص الناقد في القصة لدى أولاء - قصة السبعينات - جفاف المشاعر ونضبها، والتعامل الحيادي مع الأشياء، وتجنب الغوص في الأعماق، على نحو يذكر بأدب ما بين الحربين في أوربا، في الوقت الذي تتردد كلمة حرب غالباً في ثنايا كتابة أولاء الكتاب.

لنقرأ ما يقوله ذلك الناقد، فلعل في قوله بعض ما يخاطب أيضاً أزمة القصة لدينا: "هجر جيل السبعينات الرومانسية، ولم يعد يتباكى على شيء. إن البكاء في حد ذاته يحمل رغبة. لقد سقطت كل الأقنعة، وواجه هذا الجيل كل شيء بقساوة، ومن ثم خف تيار الشعور - المونولوج - الذي كان سائداً في الستينات، وأصبح على هذا

الجيل أن يخرج من ذاته، وأن يواجه كل شيء بصراحة. وقد كان لهذا مردوده على الشكل، فكثر استخدام الراوي، لا بالطريقة المقامية القديمة التي تتخذ من الراوي مشجباً لتعليق آراء الكاتب. إن الراوي هنا هو الركيزة الأساسية في القصة. إنه يقف أمامنا خلال القصة وكأنه يخرج لسانه بطريقة تثير الغيظ. إنه يتأمل من بعيد وكأنه نبي يتحدى مجتمعاً شارداً. ومن هنا تميز هذا الشكل بالوعي الحاد، الذي لا يغرق في الرومانسية ولا يتخبط في متاهات مرضية، وبالاعتماد على الوصف الدقيق المحايد، وكأننا إزاء روشتة طبيب".

إن ما في هذا القول مما يخاطب إنتاجنا القصصي خلال العقد الماضي أو في الراهن، بصورة خاصة، هو ما سأدعه للقراء وللكتّاب، إذ أختم هذه الكلمات بما ختم به عبد الحميد ابراهيم مداخلته المذكورة حين قال: "إن هذا الجيل خطر قادم، فاحذروه أو افهموه. إنه لا يعرف الرحمة لأنه لم يمارسها، ولا يني لأنه لا يجد حتى الأنقاض، ولا يتردد لأنه لا يملك شيئاً يخشى عليه. إنه خطر قادم فانتبهوا أيها السادة".

* * *

المهرجان

الوحدة 24 / 3 / 1985 ـ اللاذقية.

حرمتني في حلب أسباب قاهرة من حضور مهرجان الأدباء الشباب الأسبوع الماضي في المركز الثقافي باللاذقية. ولقد ذيلت اعتذاري بالرغبة في أن يتاح لي الالتقاء بأصحاب المساهمة القصصية، سواء في مقر اتحاد كتاب أو سواه، كي أبحث معهم فيما سجلت من ملاحظات حول مساهماتهم. وكنت واثقاً أن بعض من لا شاغل لهم إلا إثارة اللغط في الأجواء الثقافية، سوف يتقولون على غيابي. لكن بمنأى عن ذلك، فإنني شديد الاهتمام بمثل هذا المهرجان، مما نرى في هذه المدينة أو تلك، في الجامعات أو المراكز الثقافية أو سواها. وعلى الرغم مما يرافق هذا الأمر عادة من إرباكات تنظيمية وحساسيات، وعلى الرغم مما يدور في الكواليس ويعكر الجدوى المأمولة، ففي حسباني أن مثل هذه النشاطات كوة هامة لأصحاب الأصوات الجديدة والمساهمات الفتية، تعرّف بهم الجمهور، وتضع إنتاجهم على محك العلنية والجدية فضلاً عما يرافق ذلك من محاورات باردة أو ساخنة بين من قطعوا خطوة أو أكثر على درب الكتابة، وبين من هم في بداية الدرب. وفي الأمر فائدة للطرفين معاً وللجمهور أيضاً.

إن الملاحظات التي تجمعت لدي حول المساهمات القصصية في المهرجان ليست ملكي. ولأنه لم يتح لي نقلها للمساهمين وللجمهور، فإنني أتحدث هنا عن المهرجان مشيراً إلى أن تلك الملاحظات تتقاطع في أغلبها مع ما تجمع لدي منذ شهور من مهرجان مماثل أقيم في جامعة حلب. ومن هنا فقد يكون لهذا القول دلالة ما على المساهمة القصصية الفتية عامة، وليس في اللاذقية وحسب.

وأول ما يهمني ذكره هو تلك التجليات الكابوسية للواقع الاجتماعي، وغياب الواقع الجامعي، وغلبة الهرب من مواجهة مأزومية الواقع إلى شتى حالات اللا وعي، وأخيراً افتقاد نكهة المكان وطعم البيئة.

ولأنني أرى الكتابة مسؤولية شخصية وعامة كبيرة، وليس تزجية للوقت ولا نفثاً مجانياً للهموم التي تبهظ الصدور ألححت سابقاً في حلب على أن يخرج الكاتب سريعاً من شرنقة الذات المرهقة إلى رحاب الواقع

الاجتماعي، ويملأ الصدور بنكهة البيئة، ويبدأ من من التفاصيل والملموس، ويشحذ المقدرة على استيعاب الواقع وتمثله، وبالتالي: مواجهته، دون الاستسلام لمأزومية الذات وعصابيتها، ودون الغرق في حسابات النشر السهل والسريع، ودون الجري خلف منابر وإعلانات المهرجانات.

من جهة أخرى ألحُّ إلحاحاً أكبر على من ساهم في المهرجان لكي تُستنفَر الطاقة من أجل تجديد عدّة الشغل، ابتداء بالإملاء والنحو. فالمستوى اللغوي بالغ التدني. والمستوى التعبيري يظل واحدا و مسطحاً مهما كانت الحالة المعنية في القصة. واللعب بالضمائر يبدو مجانياً، إذ يستخدم مثلاً ضمير المخاطب على وتيرة واحدة مهما كانت التلونات التي تنطوي عليها الحالة الواحدة. وعلى مستوى التخييل يأسى المرء للهدر الكبير والتبديد في المخيلة الخصبة الناشطة التي لا توظف بحسب مقتضى القصة، وأخيراً أشير إلى القفلات الوانية للقصص استسهالاً أو عجزاً أو تسرعاً.

وعلى الرغم من يقيني بضعف أو لا جدوى النصح في أمر الكتابة الإبداعية، وعلى الرغم من مقتي الشخصي لأن أكون في موقع الناصح، فإنني أشير إلى أن السبيل الأمثل لتجديد عدّة الشغل هو قراءة وإعادة قراءة الإنتاج القصصي العربي والأجنبي، وكذلك الكتابة والتمزيق بلا ملل وبلا نرجسية وبلا تلذذ بالإطراءات الصادقة أو المخادعة.

لقد أمتعتني وأسعدتني قصة سمير عامودي ـ مجنون البحر ـ بقدر ما أغاظتني أوراق أخرى ـ ولا أقول قصصاً ـ لأنها ليست من ذلك في شيء. ولكن الحرص على توفير تلك الكوة الهامة التي ذكرت للجميع هو الذي فرض عدم الاستثناء مهما كان المستوى. وإذا كان في ذلك إغراء ديمقراطي ما، فإنه إجحاف بحق الآخرين الجادين، وفي رأسهم سمير عامودي الذي تعلنه مساهمته كاتباً لا يبذ أقرانه في المهرجان وحسب بل يبذ كثيرين ممن كرست أسماؤهم خارج المهرجان، ليس بعرقهم، بل بفضل أدواء حياتنا الثقافية.

لقد كنت آمل أيضاً أن يتيح لي المهرجان سماع الأصوات الشعرية، وأن أسهم في الحوار معها. لكن الفرصة ضاعت، وليس بوسعي تعويضها هنا كما مع القصة، فإلى مهرجان قادم أكثر جدية وجدوى.

* * *

جان الكسان والسيد الهبيان

الموقف الأدبي ـ العدد 201 ـ كانون الثاني/ يناير 1988

في العدد الماضي من مجلة الموقف الأدبي قصتان: (حداء إلى البحر) لجان الكسان، و(الخليفة والولاة) للسيد الهبيان. وهما لا تواربان في المتح من الراهن (السوري في الأولى والمصري في الثانية) ولا في مخاطبته. كما أن كلاً منهما تتمحور حول شخصية مركزية، على الرغم من أن قصة السيد الهبيان تسعى إلى أكثر من ذلك.

وفي كل من القصتين حاول الكاتب السرد بمخاتلة الضمير المتكلم عبر تفضيل القصة الأولى لضمير السرد الأثير: الغائب، وعبر تفضيل الثانية لضمير الجماعة المتكلم.

عند هذا الحد من الكلام على القصتين معاً أتوقف. وبمثل محاولته في معاينة اجتماعهما سوف أختم، منوهاً

أنني في كل مرة يتسنى لي فيها أن انظر في نصوص عدد ما من هذه المجلة،أحاول أن انظر في النصوص مجتمعةً إلى جانب محاولة النظر الخاص بكل منها، على الرغم من إدراكي لحيثيات ظهور نصين أو أكثر في زمان ومكان موحدين. فمثلل تلك النظرة الإجمالية توفر بفضل خصوصية النشر في المجلة فرصة طيبة لعينة ما من الإنتاج الأدبي تكمل وتغني النظرة الإفرادية.

* * *

في (الحداء على البحر) يرحل ذلك الذي لا تسميه القصة إلى البحر في إجازته الصيفية. نشداناً للراحة من عناء المدينة التي فيها يقيم، والتي لا تسميها القصة أيضاً رغم الإشارات المتناثرة (ومنها الأنهر السبعة) التي تحددها بدمشق.

ومنذ السطور الأولى يحرص السارد على أن يشخص بطله كواحد من الجموع التي فرت من عناء دمشق إلى إجازة البحر الصيفية، وإذ يفعل ذلك يخط مبرراً لبطله وللجموع الجنيسة له: العالم كله ملوث.

لا شكوى البطل ولا بلواه التي سنرى، إذن، فردية، ولا هو نسيج وحده. إنها شكوى وبلوى الجمع. وهذا البطل هو مواطن نكرة، مواطن عادي من ذلك الجمع، من ذلك العالم الملوث، والمنطق ليس فيه عوج هنا: فما دام الجميع في عناء، ومنهم بطلنا، فهذا يعني أن العالم ملوث حتى قرون الثور الذي يتلاعب بالكرة الأرضية، كما يردف السارد. لكن وصف المنطق هذا بأنه غير ذي عوج لا يحدد ماهيته.

إثر هذه المقدمة التي أعلنت فوراً الكلمات الكبيرة (كلهم ـ العالم ملوث) يسأل البحر عما لديه من أجل أولاء المبتلين، وفي رأسهم صاحبنا. وفي الجواب تأتي الإشارة الكبرى إلى العناء الأكبر: إنه المسكن الذي عز في مدينة الأنهر السبعة، إنه المسكن/ الحلم الذي يقتله المتعهدون وتجار البناء، ولذلك فالجموع المبتلاة تزحف إلى البحر بحثاً عن حلم آخر.

هذا الزحف إلى البحر ليس عبارة مجازية رامزة. إنه محدد بالإجازة الصيفية على شاطىء البحر. ولهذه الإجازة كما لكل لحظة من لحظات الإنسان حلمها أو إمكانية حلمها. والحلم هنا هو البيت. بيت على الرمال البحرية أو الصحراوية. بيت يلعب ببنائه طفل، بيت في دمشق.

أمام هذا القليل الذي قرأنا من القصة تطلع بعض الأسئلة التي أسمح لنفسي بالمسارعة إلى معالجتها، ليس فقط من أجل القصة المعنية نفسه، بل أيضاً لأضرب مثلاً عيانياً بالطريقة التي فيها ينبني الخطاب في النص، بالطريقة التي تنبني فيها الرؤية والدلالة. وكذلك الطريقة ـ من بين طرق بلاحصر ـ التي تعلن فيها الفكرية في النص عن نفسها.

وبالطبع، فهذا كله: الفكرية أو الخطاب أو الرؤية أو الدلالة، هو في القصة القصيرة والشعر خاصة أمر دقيق جداً ومرهف جداً. ولكنه في القصة والشعر وسائر الأجناس الأدبية وألوان الإبداع ليس أمراً بريئاً من الانحياز أو التحزب أو الأدلجة. وإذا كان هذا الأمر يدق أكثر من شعرة معاوية في النصوص التي تنشط فيها المخيلة والتشكيل اللغوي، فإنه في هذه القصة أيسر بكثير، إذ إن الكاتب اكتفى بحد أدنى من هذين العنصرين. ولا نحسبنَّ أن مثل هذا الصنيع ييسر التفكر في النقاط التي تقدمت، ولا هو أيضاً بحد ذاته يقلل من شأن الأدبية في هذا النص، فالأدبية ليست وقفاً على طول باع المخيلة أو التشكيل اللغوي في النص.

لنتمعنْ في هذه (الجموع) التي سأدعوها من الآن فصاعداً بالفئة، التي بوسعها أن توفر خلال العام ما يكفل

لها إجازة صيفية على البحر، وهي في سباق مع جشع وألاعيب تجار البناء ومتعهديه.

هذه الفئة ليست ممن يسعى خلف الجمعيات السكنية، وهؤلاء الساعون خلف الجمعيات يُقتَلُ حلمهم هم الآخرون أيضاً بفضل تعثر خطى الجمعيات والسكن التعاوني، سنة بعد سنة. وقد تجد بين هؤلاء من يوفر أيضاً كي يقضي إجازة صيفية ما، لكنهم على كل حال لا يستطيعون أن يدخلوا منذ سنوات في لعبة الحصول على بناء من متعهد أو تاجر بناء. فمن يلعب هذه اللعبة لا بد أن يكون دخله أكبر. ومثل هذا التدقيق ضروري إذا كنا لا نعني المجانية في مخاطبة نصوصنا للواقع الاجتماعي، وإذا كنا معنيين بدقة رسم وتوصيل الخطاب في نصوصنا.

في زمان محدد هو السنون الماضية من الثمانينات، وبخاصة في السنتين الأخيرتين، وفي مكان محدد هو دمشق والشاطىء السوري (طرطوس ـ اللاذقية) لا يستطيع المواطن الذي يلهث خلف اللقمة، فكيف بالبيت، أن يقضي إجازة صيفية، حتى تحت الخيام. وتردّي المواسم السياحية صيفاً بعد صيف ليس بغير دلالة اجتماعية واقتصادية. فالدوائر الأوسع ممن كانوا منذ سنين ينتجعون (في البحر أو الجبل) باتت تضيق. والذين يملأون البحر في الأعياد مثل أغلب الذين يملكون الشاليهات إما أن يكونوا من محدثي النعمة أو ممن يفيدون من مواقعهم.

هل يساعدني هذا الاستطراد إلى أن أشخص في الفئة الاجتماعية التي تشكو في هذه القصة: شريحة برجوازية صغيرة أخرى، لم يعض الفقر نابها بعد، أو لم يعضه جداً، ولم يرم بها الفرز بعد في أحد قطبي الرحى الطبقية؟ إن هذه الشريحة تتضاءل في مجتمعنا بالاطراد مع حدة الفرز. وهي على كل حال، سواء أكانت أكبر أم أصغر، ليس لشكواها مصداقية تمثيل الهم الاجتماعي العريض غير المنشغل بامتلاك بيت ولا بإجازة صيفية، فقد جعله ضيق الخناق على رقبته في انشغال آخر. لكنها السنّة دوماً: أن ترى شريحة أو طبقة تعلن رؤيتها رؤية للمجتمع بأسره، ففرحها هو الفرح العام، وشكواها هي الشكوى العامة.

لنتابعْ التبصر الآن في بطل القصة الذي تخلت عنه أسرته في كهولته. فزوجته قد تركته بعد أن كبر الأولاد. البنت تزوجت ورحلت. الابن الأكبر ذهب ليتابع تحصيله، والأصغر لحق به أيضاً وهو ينصح والده المتشبث به أن يجدد حياته.

صاحبنا وحيد، يستعين بوظيفته والجريدة والتلفزيون والكتابة على وحدته التي تملؤها الأسئلة عن الاضطهاد وحرب الفضاء وهذا العالم الملوث. إنه الضحية البريئة التي أعطت كل شيء فلم تلق سوى النكران.

مثل هذه الشخصية تشخص تلك الفئة. ولقد أوفت القصة بذلك قبل أن تصل بنا إلى وحدة بطلها على البحر وسط جموعه التي يدعي النسبة إليها. إنه يخط في دفتره قصة حياته منذ غادر الريف القصي إلى دمشق فطحنته. وهذه الحركة في بناء القصة لم تقدم جديداً، بل زادت القصة طولاً وشوشت بنيتها الفنية الأساسية. وإذ فعلت ذلك، جاءت الخاتمة في مشهد الطفل الذي يبكي لأن رفيقته هدمت له بيتاً كان يبنيه على الرمال. وقد سبق للسارد أن وشى بذلك منذ مطلع القصة، ليس فيما يخص البطل وحده، بل جموعه أيضاً التي تبني بيوتاً على الرمال.

هو ذا صاحبنا إذن: طفل هدمت له رفيقته/ زوجته بيته. وهي ذي أرضه: الرمال. وللرمال البحرية والصحراوية حداؤها. للجبل حداؤه أيضاً. إن السارد يستذكر الشاعر بدوي الجبل الذي ـ بحسبان السارد ـ حمل الحداء البدوي إلى الجبل. ولكن عن أي حداء يجري الحديث؟

هذا المريض المبكر المسرع إلى المدينة قد طحنته المدينة والوظيفة مثلما فعلت بشريحة واسعة من البورجوازية الصغيرة ذات الأصل الريفي، مخلفة فيها الشكوى والبلوى، اللوعة والأسى، وذلك هو حداؤها، فيه الحزن وفيه الادعاء، فيه الصدق وفيه الزيف أيضاً، زيف النفس أولاً.

ولقد شغل هذا المهزوم من القصة القصيرة ـ والرواية أيضاً ـ ما شغل. بل إنه كان بطلها بامتياز في أواخر الستينات ومطلع السبعينات. لكن ما يعصف بالبلاد نحّى به وقدّم آخرين أكثر بلوى أو مكراً من بين الرسوم الطبقية الحادة الجديدة.

* * *

أما قصة (الخليفة والولاة) فتقوم على حركتين منفصلتين، تحمل الأولى عنواناً كلمة (الخليفة) والأخرى عنوانها (الولاة). وعلى الرغم من عنوان القصة، وما بين الحركتين من وشائج، فإن ما حظيت به الحركة الأولى من عناية جعل الصلة البنيوية بين الحركتين تبدو مشوشة.

يستخدم الكاتب غالباً عبارة (مبارك مولانا الخليفة) مفتاحاً لفقرات الحركة الأولى. ويقبل على سوق الأوصاف والنعوت والأفعال التي تعرفنا بهذا الخليفة المبارك التقي الورع، المتمسك بأهداب الدين، الحريص على الوحدة الوطنية ولمّ شمل العائلة الاجتماعية، ولا يحتاج المرء إلى كبير جهد حتى يدرك عن أي رجل تتكلم القصة.

إنه السادات، وإنهم ولاته. وعلى الرغم من الإشارات الغزيرة المبثوثة في القصة، والتي ترسم شخصية وعبارات السادات، إلا أن الكاتب لا يسميه. وأرجح أن ذلك ليس تقية منه، فللتقية في أمر السادات قول آخر، بل أرجح أن الكاتب سعى إلى النمذجة. فهذا الخليفة الذي تتحدث عنه القصة تقع عليه في أنحاء الأرض العربية، وفي شتى مراحل تاريخنا القديم والحديث، وإن كانت صورته الحسنى في المملوك العربي الجديد، في المماليك العرب الجدد الذين يتاجرون بالدين والحب والبلاد والحرية، وليس لهم عهد ولا ذمة، يرفعون الشعارات الخداعة مما يرفعون، ويمارسون ما لم يصل إليه خيال من البطر والاستبداد والخيانة أيضاً وأيضاً.

والصورة التي ترسمها القصة لهذا الخليفة، لهذا الحاكم، فيها من الصدق حتى حدود المبالغة، فيها من الواقعية حتى تخوم الخيال، فيها من الكاريكاتير حتى المأساوية. وليس أمر ولاة الخليفة ورجال الحاكم وبطانته بأقل من أمره.

الخليفة والولاة إذن، ودونهما الناس. ماذا يعني الخليفة والولاة بدون الناس؟ والناس تقدم الطاعة، وتميل إلى التصديق متحملة، لكن السيل بلغ الزبى، أجل، لقد بلغ السيل العربي الزبى، فماذا ترى الناس فاعلة؟

وللخليفة ولولاته مطبلون ومزمرون، شعراء وكتاب وإعلاميون ومنتفعون وصنائع وزبانية. وأولاء يلجمون السيل العربي، وغير العربي حين لا يكون الخليفة عربياً. فالبشرية مبتلاة عبر تاريخها الطويل بمثل هذا الخليفة وبمثل أولاء الولاة.

إن السيد الهبيان يقفل القصة على حقيقة بسيطة وصارخة باتت تحياها الأرض العربية تلك هي أن الرعية لم تعد تصدق (الخليفة والولاة) ولم تعد تأبه بهما، على الرغم من أنها لا زالت رعية مطواعة. ولكن أليست هذه هي المقدمة الضرورية للفعل القادم؟

بهذه الخاتمة المتواضعة تنأى القصة عن الخطابية والصراخ، تنأى عن مجانية التفاؤل وترسل وعدها السري،

بعد أن مارست فضحها السري والعلني للخليفة وللولاة ولمن يلف لفهما.

* * *

من قصة جان الكسان إلى قصة السيد الهبيان رأينا دعوى الشريحة الاجتماعية باسم المجتمع، ورأينا دعوى الضمير الجماعي. وفي الأولى كما في الثانية تشويش ما في جملة البناء الفني، ولغة زاهدة، وإن كان زهد الثانية أكبر، ولكن مصداقية دعوى الأولى أدنى بما لا يقاس من مصداقية دعوى الثانية.

القصة الأولى غَرَفت من هم محدود في الراهن السوري، والقصة الثانية اختارت الهم العام في الراهن المصري ذي الدلالة العربية. ولقد آثرتْ القصتان معاً إغفال الأسماء والتسمية، لكن السيد الهبيان لو فعل لأتى على ذلك الخيط الفني الدقيق والخطر الذي يفصل بين الفن والمقالة الكاريكاتيرية. أما بالنسبة لجان الكسان فإن الأمر لا يقدم ولا يؤخر.

هي على كل حال فرصة طيبة أن نقرأ في آن قصة قصيرة من سورية وأخرى من مصر. فرصة طيبة أن نقرأ قصة عربية تفرض علينا أن نفكر في راهننا وأن نفكر أيضاً في فن هذا الراهن الذي لن يلبث أن يغدو ماضياً. ويكون لنا أن نبحث عندئذ عما قدم ذلك الفن ليس فقط من أجل الراهن الذي غدا ماضياً، بل من أجل المستقبل الذي غدا راهناً.

* * *

القسم الرابع

في الشعر

حصاد الشمس: عبد الكريم الناعم

الثورة 9 / 12 / 1972 ـ دمشق.

بوسع القارىء أن يضع يده على الجذور الكلاسيكية في ديوان عبد الكريم الناعم الجديد منذ الأبيات الأولى. ولست أعني بذلك نظم مقطوعة كلاسيكية قلباً وقالباً كما في (شبابة أثرية). فهذا الأمر ألفناه من رواد الشعر الحديث قبل مريديه، وهو خارج عن قصدنا الحاضر. بل أشير إلى علائم بعينها تؤكد تسلل الجذور التقليدية القوي إلى صميم العطاء الشعري الحديث لعبد الكريم الناعم.

فهناك توظيف لأبيات بكاملها من الشعر القديم، والاتكاء عليها، كما فعل في بيت أبي تمام الشهير (نقّل فؤادك حيث شئت من الهوى...) في خاتمة الديوان. وهناك ظاهرة التشطير والتقفية التي تماثل أعمال سليمان العيسى في (الإزار الجريح) والعديد من أعمال محمود حسن اسماعيل الأخيرة التي جهد فيها كي يجري في حلبة الشعر الحديث. ولنتمعنْ هذا البيت للناعم، من قصيدة واحة ـ مقطع منارة لغير مرفأ:

وإنما شئت أن أعطي لذي ألم

ما يفرح الجرح

من بشرى وإسعاد

إنه بيت من البحر البسيط، قُطّعت أوصال الشطر الثاني فيه وحسب. وهو أمر تكرر في مقطع (لم يبق شيء) من القصيدة نفسها، هذه القصيدة التي اُختتِمت باستخدام موشح (اسق العطاش).

ومما يجلو الخلفية التقليدية القوية للديوان غمر المفردات الكلاسيكية التي لا تمت إلى قاموس الشعر الحديث بنسب (الوجد ـ الورد ـ ذر النمال ـ العصم ـ الأرام ـ الرسوم ـ العسس ـ الآل).

إننا نقع في الديوان على قصائد بعينها تعكس هذه السمات، كما نقع على قصائد أخرى ـ غالبة ـ تصور مرحلة التحول لعبد الكريم الناعم نحو الشعر الحديث، تحولاً لا يقف عند حدود تنويع القافية وتقطيع الأشطر، بل يتجسد في تعامل عصري مع الكلمة، وخلق جديد للصورة، واغتراف من قاموس الشعر الحديث، وطلاق لقاموس الشعر القديم. ولعل قصيدة (نافذة على رياح الملح) أصدق مثال، ومنها:

مذ غبت والآلام رجع تأملات خائبة

تنسلّ من أعراقي السوداء ثكلى

تهمي فيشرع ظلي المهزوم في مخالبه

إن هاتين العلاقتين (الجذور التقليدية ـ التحول الجذري نحو الشعر الحديث) هما أبرز علائم الديوان. وفي كل الأحوال فإننا نجد طول القصيدة يمتد عند عبد الكريم الناعم على نحو ملفت. فعدا عن تأليف القصيدة من مقطوعات متعددة، هناك الاستناد في الامتداد على بعض الكلمات أو العبارات التي تتخذ كمتكأ يتكرر كلما ابتدأ الشاعرُ مقطعاً أو استغرق في صورة. هذه كلمة (نافعاً) في قصيدة (قناديل في الدم) وهي من أبرز قصائد الديوان، ترتسم كمسند شبه دائم لتقدم الشاعر عبر البناء الشعري. وعبد الكريم الناعم يحاول في هذه القصيدة أن يتقمص التاريخ العربي منذ الفجر. إنه مع الله في مرحلة العز، ومعه في مرحلة الانحسار. يذكر السموءل

وعمر بن أبي ربيعة، ويلح على العودة إلى الجزيرة العربية في بكاء "عصري" على الأطلال:

لم يبق إلا رسوم الأرض والآل
لم يبق غيرهما
وأنا ألفّهما
بزنابق الدمع

وينتهي هذا التقمص إلى إدانة موقف الشاعر (الشخصي - العام) لأنه تنكّب مسؤولياته فلا يبقى أخيراً غير اليأس الأسود:

وجريتُ لصاً في الظلام
وعدت شيخاً صائماً يومي
نام الحداةُ
لم يعد في بحة الناي ارتعاش
أو حنان
وتصلبت أعصاب موتانا على هدب الزمان

وشبيه بهذه القصيدة في ذلك (حداء) في نهاية الديوان. كما تشبهها في اتكائها على كلمة/ مرتكز يدفع الامتداد، قصيدة (نافذة على رياح الملح) ومرتكزها (اشرب)، وقصيدة (صلاة غائب على جنازة حاضرة) ومرتكزها (يا أيها) وهي قصيدة جيدة، وقصيدة (قميص يوسف الذي أكله الذئب)، وأخيراً قصيدة (نبتة في صحراء اليأس) التي تلتقي مع (قناديل...) في سوداويتها.

وما دمنا بصدد اليأس والسوداوية فلا بد أن نشير إلى قصيدة (مرايا علاء الدين)، وقوامها مقارنة بين انتصارات أجدادنا (العلائية) وإخفاقاتنا المرة. وقد عاد الشاعر فاستفاد من الموشح التقليدي في هذه القصيدة.

كما نشير هنا إلى قصيدة (المنفى) التي تتجلى فيها رومانسية الريفي الذي ضاع في المدينة، بعد أن فقد ريفه:

لا الريف يعرف أنني كنت ابنه بالأمس
من زمن، فأتي
حتى المدينة أنكرتني بعد أن سرقت حياتي

وتقف ازاء هذا الروح السلبي أغلب قصائد الديوان التي تستند إلى رؤية ثورية تؤدي - بلا مجانية - إلى تفاؤل يجدد العزم.

من ذلك قصيدة (صنعاء في سفر) التي تبرز فيها لهجة الخطاب، وقصيدة (نفحة عطر في صرة رماد) حيث تتكرر اللهجة الخطابية إياها. وقصيدة (طواف) التي تتجول مهزومة ثم تنتهي بهتاف الشاعر:

فأنا زهرة الإشراق في مستقبل الزمن

وأخيراً، قصيدة (الآن وقبل ألف عام) التي تؤكد استمرار الدفق النضالي العربي من أجل المحبة والسلام عبر تاريخنا المديد.

في هذه القصائد ، وفي سواها مما تبقى في الديوان، يلفتنا احتفال الشاعر الشديد بالإشارات الدينية والأسطورية والتاريخية والشعبية، مما أدى إلى حشو الصفحات بالحواشي حشواً، وهذه بعض الأرقام (ص 19

- 41 - 34 - 44 - 45 - 52 - 53 - 59 - 62 - 63 - 64 - 148 - 149 - 159 - 151 - 170) وهو أمر لا يخدم الديوان في شيء، إذ إنه ينقلب بالغاية الفنية التي تبرر بعض الإشارات إلى نقيضها، فتغدو إحالات متتالية، واستعراضات لما في مخزون الشاعر الذي يبدو بلا شك غنياً.

وفي مواضع متفرقة من الديوان يلفتنا أيضاً إلحاح الشاعر على إعادة نظم وصياغة بعض الأمثال والآيات، كقوله ص 49:

هي شاهد لما يعاف أب

وينسى والدٌ من كان ابنه

وقوله ص 132 :

تاريخنا إنساننا ما أعرقه

جذوره في الأرض

إلا أنه يمتد صاعداً إلى السماء

كما إن العبارة تتراكب أحياناً على نحو يغلّ السلاسة المألوفة من عبد الكريم الناعم. وسأكتفي بنموذج واحد نرى فيه مدى تشابك علائق الجار والمجرور بالفعل، وبالمضاف إليه، ومعمول المصدر بصاحبه.. يقول ص 123:

حتى متى تبيع عمرنا بصحف اجترارنا مأساتنا

وتنكأ الجراح ؟

هذه الأمور تسهم في إعاقة وصول التجربة إلى القارىء كما عاناها الشاعر، أو كما يود إيصالها. وأستطيع أن أعد من ذلك ظاهرة تدوير الأبيات التي تظل نادرة في الديوان حتى قصائده الأخيرة، حيث تبدأ تطغى.

لقد استطاعت هذه المعيقات أن تعطل فاعلية بعض القصائد كما في (بطاقة تنفيذ) التي يتجلى فيها بكل وضوح عجز الأداة الفنية عن النهوض بأعباء المادة والتجربة. وليتها كانت المعيقات الوحيدة. ولو تتبعنا القصائد الأخرى فسنقع على عثرات جديدة. ففي قصيدة (أغنية ريفية إلى العمال) تطالعنا صورة العمال التقليدية البائسة مع مقارنة بصورة مستغليهم. إن تقليدية التناول هنا كادت أن تقتل القصيدة لولا أن أنقذها الشاعر - خاصة في النهاية - بجهد فني مضاعف أسعف ببعض التعويض. وفي قصيدة (أمنية طفلة) نستشف سمات (لوليتا) نزار قباني، خاصة في استخدام الصيغة الشهيرة: (والذي كان سوياً قبل عامين تكوّر...) وإن كان ما استهدفته قصيدة الناعم يعاكس ما استهدفته لوليتا تماماً.

أما المقطوعات الصغيرة العديدة التي تبدأ بالظهور منذ مقطوعة (المرفأ الضائع) فلست أدري مبرر نشرها، إلا أن تكون الرغبة في عدم ترك شيء قيل دونما إثبات. إن تركيب قصائد عديدة من مقطوعات أمر مفهوم ومقبول، أما حشد عدة مقطوعات قيلت مثلاً في تاريخ واحد (وهنا ظاهرة إثبات التواريخ البارزة في الديوان) فهو أمر يثير التساؤل. خاصة أننا نادراً ما نقع فيها على ما يشد، اللهم ما عدا المقطوعة المذكورة والتي تصور بنجاح تجربة الشاعر مع الحرف.

الانطباع الذي تعطيه القصائد المذكورة جميعاً (على أنه وثيق الصلة بالمرحلة التاريخية وبمستلزماتها) لا ينسحب على الديوان كله. فهناك عدة قصائد نتلمس فيها محاولة الوقوف خارج الحلبة بغية التأمل، محاولة

قرأنا للجواهري أو الحريري أو العيسى، من جهة، وكلما قرأنا لبدوي الجبل أو صالح جودت من جهة أخرى، على بعد ما بين من قرنت في كل جهة من تفاوت في مستوى الأداء الفني والصلة بالعصر. ألا نستطيع لدى استعراض هذه الأسماء الكلاسيكية أن نسارع للقول إن الفئة الأولى - ومعها القرنفلي - تمثل الوجه الواقعي والثوري في بقايا الكلاسيكية، بينما تمثل الفئة الثانية الوجه الرجعي؟ إن مثل هذا القول - وهو صحيح وضروري - يغري باستنتاج هام، خاصة إذا ما أضفنا إليه ملاحظة تدعم مكانة الشعراء الأربعة الأوائل في مرحلة سيطرة الشعر الحديث، مقابل انهيار مكانة الشاعرين الآخرين، على الرغم من براعة البدوي الفنية، ومناصب جودت الإدارية الخطيرة.

والاستنتاج الذي أعنيه هو إمكانية الشعر الكلاسيكي على الحياة على ضوء حاجته إلى روح العصر الثورية، واستحالة بقائه مع التخلف عن ذلك. إن هذا الاستنتاج يبدو صحيحاً أمامي خلال عقد أو عقدين على الأقل.

والآن ماذا في ديوان القرنفلي؟ هل نعدو الحق إذ نقول: القرنفلي نفسه في ديوانه؟ سيرة حياته، آراؤه، لوحات نضاله، زفراته، حبه، غزله، لهوه، بكاؤه؟ هل نعدو الحق إذ نقول: إن شعر القرنفلي هو القرنفلي نفسه؟

في فاتحة الديوان "قصيدة الدرب" يرى أمامه دربه طويلة وشائكة. ولكن ذلك لا يفقدة ثقته بالمستقبل المكنون في جنين الظلمات المدلهمة، وهو يكتسب كلما تقدم خطوة عناداً أقسى وتصميماً أكبر على مواصلة المسير، فلا يعرف انتكاساً ولا هواناً:

ودرب طويل بلا آخر — يصعد في التيه خلف الأبد
على شفتيه ظلام القبور — وفي مقلتيه ظلام أشد
إلى أين؟ كلا، ولا ردة — إذا الدرب سار فما من مرد

لكن هذه البطولة لا تعني أن الدرب لم تشهد تعثراً أو كبوة. إن الشاعر ليس أسطورة مصطنعة بل هو كيان إنسان حي يتحرك بمعطيات في واقع مر، فيعرف اليأس مرة، والحزن مرات، يكابد، يقهر، يعاند، يتسلل في لحظات الضعف يأس كاوٍ فينال منه، يستشعر الغربة أحياناً والمرارة أحياناً فيطلق مثل هذه النفثات - وإن تكن نادرة -:

أموت فلا تبكي عليّ قصيدة — ولا عابر في الدرب يسأل عن قبري
درجت غريباً لا صديق ولا أخ — وشتان ما بين الزواحف والقصر

وهما بيتان من قصيدة "أضغاث أحلام".

إلا أن وصفي لا يدع هذا السلب يستبد به. فهو بعد أن يفرغ صدره من الكربة، يتحسس العزم من جديد بين جنبيه، فيبصر الشمس في قلب الليل. يقول في قصيدة "سراب":

الأماني من سراب ولكن آه — من لي بجرعة من سراب

إن امتلاك الشاعر للرؤية التاريخية السليمة هو الذي صانه من الانزلاق في لحظات الضعف والهوان. واستناداً إلى هذه الرؤية تغدو الكبوات الشخصية، وكبوات الحركة الجماهيرية التي ارتبط بها ارتباطاً مصيرياً، تغدو مرتكزاً لخطوات أعظم، فيكون الموعد إذ ذاك مع الفجر الجديد ملوحاً:

فاستنمنا ولم ننم وانطوينا — ننسج الحقد والجراحات ثارا
موعد نلتقي مع الصبح فيه — يوم ينقض شعبنا إعصارا

قرأنا للجواهري أو الحريري أو العيسى، من جهة، وكلما قرأنا لبدوي الجبل أو صالح جودت من جهة أخرى، على بعد ما بين من قرنت في كل جهة من تفاوت في مستوى الأداء الفني والصلة بالعصر. ألا نستطيع لدى استعراض هذه الأسماء الكلاسيكية أن نسارع للقول إن الفئة الأولى - ومعها القرنفلي - تمثل الوجه الواقعي والثوري في بقايا الكلاسيكية، بينما تمثل الفئة الثانية الوجه الرجعي؟ إن مثل هذا القول - وهو صحيح وضروري - يغري باستنتاج هام، خاصة إذا ما أضفنا إليه ملاحظة تدعم مكانة الشعراء الأربعة الأوائل في مرحلة سيطرة الشعر الحديث، مقابل انهيار مكانة الشاعرين الآخرين، على الرغم من براعة البدوي الفنية، ومناصب جودت الإدارية الخطيرة.

والاستنتاج الذي أعنيه هو إمكانية الشعر الكلاسيكي على الحياة على ضوء حاجته إلى روح العصر الثورية، واستحالة بقائه مع التخلف عن ذلك. إن هذا الاستنتاج يبدو صحيحاً أمامي خلال عقد أو عقدين على الأقل.

والآن ماذا في ديوان القرنفلي؟ هل نعدو الحق إذ نقول: القرنفلي نفسه في ديوانه؟ سيرة حياته، آراؤه، لوحات نضاله، زفراته، حبه، غزله، لهوه، بكاؤه؟ هل نعدو الحق إذ نقول: إن شعر القرنفلي هو القرنفلي نفسه؟

في فاتحة الديوان "قصيدة الدرب" يرى أمامه دربه طويلة وشائكة. ولكن ذلك لا يفقدة ثقته بالمستقبل المكنون في جنين الظلمات المدلهمة، وهو يكتسب كلما تقدم خطوة عناداً أقسى وتصميماً أكبر على مواصلة المسير، فلا يعرف انتكاساً ولا هواناً:

ودرب طويل بلا آخر ... يصعد في التيه خلف الأبد
على شفتيه ظلام القبور ... وفي مقلتيه ظلام أشد
إلى أين؟ كلا، ولا ردة ... إذا الدرب سار فما من مرد

لكن هذه البطولة لا تعني أن الدرب لم تشهد تعثراً أو كبوة. إن الشاعر ليس أسطورة مصطنعة بل هو كيان إنسان حي يتحرك بمعطيات في واقع مر، فيعرف اليأس مرة، والحزن مرات، يكابد، يقهر، يعاند، يتسلل في لحظات الضعف يأس كاوٍ فينال منه، يستشعر الغربة أحياناً والمرارة أحياناً فيطلق مثل هذه النفثات - وإن تكن نادرة -:

أموت فلا تبكي عليّ قصيدة ... ولا عابر في الدرب يسأل عن قبري
درجت غريباً لا صديق ولا أخ ... وشتان ما بين الزواحف والقصر

وهما بيتان من قصيدة "أضغاث أحلام".

إلا أن وصفي لا يدع هذا السلب يستبد به. فهو بعد أن يفرغ صدره من الكربة، يتحسس العزم من جديد بين جنبيه، فيبصر الشمس في قلب الليل. يقول في قصيدة "سراب":

الأماني من سراب ولكن آه ... من لي بجرعة من سراب

إن امتلاك الشاعر للرؤية التاريخية السليمة هو الذي صانه من الانزلاق في لحظات الضعف والهوان. واستناداً إلى هذه الرؤية تغدو الكبوات الشخصية، وكبوات الحركة الجماهيرية التي ارتبط بها ارتباطاً مصيرياً، تغدو مرتكزاً لخطوات أعظم، فيكون الموعد إذ ذاك مع الفجر الجديد ملوحاً:

فاستنمنا ولم ننم وانطوينا ... ننسج الحقد والجراحات ثارا
موعد نلتقي مع الصبح فيه ... يوم ينقض شعبنا إعصارا

وللقرنفلي، فضلاً عن هذه الأشعار التي تصور مسيرته من خلال المسيرة الجماهيرية التاريخية، أشعار أخرى، تلقي أضواء أكثر تركيزاً على معالم شخصيته كقوله:

أنا كالظل لا يعض به القيد، وكالشمس
دونها كل راق
أنا كالماء، لا يقرّ فإن قرّ، فقد مات حسرة
لانطلاق
أنا دنيا، بل دنيوات عراض، يتكشفن عن
طباق طباق

إنها الحركة الدائمة ، والحيوية التي لا تهدأ، والتجدد الدائم: سمات شخصية ناصعة في القرنفلي يعكسها شعره.

بعد هذا يكون من الطبيعي جداً أن ينزل الشعر من القرنفلي منزلة قدسية. إن له مكانة خطيرة في نفسه. الشعر ليس ترفاً ولا مسألة ثانوية. الشعر مسألة مصيرية، من دونه الحياة جحيم لا يطاق:

ألا شد ما أهواك يا شعر إنني   أرى العيش، لولا الشعر، بيداء صفصفا

يحاول الشاعر في قصيدة "الشعر" أن يستكنه سره، فيرى فيه تارة شيئاً من الدم، أو بالأحرى صوتاً في الدم، ويرى فيه شعوراً، نغماً، تصويراً، رؤى، سحراً، خدراً، وأخيراً: غيباً معجزاً. يقول:

غيب يضيق اللفظ عن تحديده   لا الحس عالمه ولا التفكير

إن هذا التعلق الحميم بالشعر لم ينحرف بالشاعر عن إدراك مسؤولية الكلمة التاريخية ومهمتها الأساسية. ولذلك فنحن نراه يشن حرباً لا هوادة فيها على الأقلام التي تؤجر نفسها للجنيه أو الدولار، وتنتج أدباً مزوراً خائناً:

يا ويح للقلم الأجير، وويح للأدب المزوّر

ويقول في قصيدة (تزوير):

تب سحر البيان ينهض باللص فيجلوه
فاتحاً مغواراً

وللشاعر ـ بعد كل الذي رأينا عنه وعن الشعر ـ معتقد خاص يعلنه بكل صراحة وقوة في الشعر:

يا شعر قل للوغد، للقلم الأجير غداة أسفر
السيل أنصت، هل سمعت دويه؟ السيل فاحذر
يا شعب، يا شعبي، وبعض القول لا يُحكى فيضمر
حسبي وحسب الشعر بيت في شفاه الشعب يُذكر

إنه يدعو للالتزام بقضايا الجماهير الكادحة، ولكن دون أن يقع في داء الصراخية والافتعال. فهو يقرن القول بالفعل من جهة، وهو من جهة أخرى يلتفت إلى الطبيعة، والمرأة، وعواطفه الذاتية، منطلقاً من أن ذلك كله مجتمعاً هو الإمكانية الواقعية للعيش والفاعلية. يقول في مطلع قصيدته "عتاب":

ما على الدرب أن نراح قليلاً   نمسح الجرح أو نبلّ الغليلا

راداً على الذين عابوا عليه شعر الغزل (وكان قد قال قصيدته: اختزال) مزاودين أو واهمين في فهم شخصية المناضل.

ويتسم شعر القرنفلي في الطبيعة خاصة بمقدرة باهرة على التصوير الانطباعي والتشخيصي، ومن أبدع ما له في ذلك: "الطير - طلائع - صلاة - خريف - عاصفة" ومن الأخيرة:

الليل عسعس والسماء كأنما انشقت وبحّ الريح فهو عواء
الشهب فرّت والعواصف ولولتْ والأرض قد غصت وجنّ الماء

وفي قصيدة "الربيع" يتجلى الحضور الإنساني في الطبيعة عبر مزاوجة الشاعر بين لوحتي المرأة الفاتنة والربيع.

إن الحديث عن شعر الطبيعة لدى القرنفلي يعيد إلى الحديث عن فن الوصف عنده، والذي يتجلى خاصة في اختيار الشاعر لبعض الدقائق التي تعجز القلم أن يسطرها في بيتين، فإذا بالقرنفلي يسكبها في قصائد كاملة. ومن ذلك قصيدة "حديث أسمر" التي أوقفها على صوت:

غنج تكسر في الشفاه كأنما هو دعوة أو موعد متحير
هي بحة مبهورة أم غنة سيان شيء في لهاتك مسكر

وصنو الطبيعة الآخر لدى الشاعر هو المرأة. وله في ذلك قصائد غزلية عديدة تتضافر جميعاً على تصوير هيام الشاعر الذي لا حد له بالمرأة، منطلقاً من اهتمام مشروع إنساني بجسدها، متحدياً المحرمات، كما في قصيدة "جسم" خاصة ومطلعها:

يا جسمها القدوس هل من لمحة للهيكل القدوس دون حجاب؟

نعود بعد هذا الاسترسال بعيداً في ديوان الشاعر إلى ما ألمحنا منذ البداية الى أنه قضيته الأساسية، إلى الجانب النضالي في حياته وشعره، هذا الجانب الذي يظهر في عدد من قصائد المناسبات. ولنذكرْ احترازاً أن هذه القصائد لا تحمل من دلالات مصطلح شعر المناسبات غير كونها أُلقيت في ذكرى محددة. من ذلك قصيدة (لا لن يعودوا) التي أُلقيت في الذكرى التاسعة لعيد الجلاء، وقصيدة (فارس الشام) التي أُلقيت في ذكرى الشهيد عدنان المالكي. ولكن أبدع ما له في هذا الميدان قصيدة (تحت الرماد) التي يصح أن ننعتها بأنها قصيدة طبقية وثورية، تمتُّ في مقاطعها الأولى بنسب وشيج إلى قصيدة الجواهري "تنويمة الجياع".

ويمكن أن نعدَّ من ذلك أيضاً تلك القصائد ذات الصبغة الإنسانية - إن صح التعبير - والتي يحتفل فيها بقضايا البشرية، كرائيته المطولة (في يوم الطفل العالمي) أو كقوله من دالية أخرى:

وطني - إن سألت ما وطني - الإنسان والأرض لا عروق ولا حدٌّ.

أما آخر ما نشير إليه في ديوان الشاعر فهو جملة من المراثي التي تنم عن فجيعة كاوية واجتراع مر لكأس الموت في شخص الراحلين الذين سبقوه، كما في رثائه للشاعرين الياس أبي شبكة، وعبد السلام عيون السود، ورثائه لأستاذه يوسف شاهين.

* * *

لا بد إثر هذه الجولة من التمعن في سمات كلاسيكية القرنفلي، والتي لا بد قبل البدء في رصدها من أن نتذكّر أن أهم أشعار الديوان تعود إلى فترة زمنية غير قريبة، منها ما يصل إلى مطلع الأربعينات. وهذا التذكر

ضروري لأنه ييسّر ملاحقة تطور الشاعر، ومقارنته، ووضعه في موضعه الصحيح، ومما يسعف في ذلك أن أغلب القصائد المهمة مؤرخة.

من أبرز سمات كلاسيكية القرنفلي طول نفسه الذي يسعفه على تفتيق المعاني والصور وانثيالها، كأنما هو يغرف من نبع فوار "قصيدة: تحت الرماد". على أن هذا لا يعني أن الشاعر لم يلتفت إلى العادة الأثيرة لدى الكلاسيكيين: عادة إرسال المقطوعات. ففي نهاية الديوان أفرد جزءاً خاصاً تحت عنوان (أوراق مبعثرة) أغلبه مقطوعات صغيرة. وفي المطولات نرى الشاعر يضطر في أحيان قليلة إلى أن يركب قافية وعرة كي يستقيم له قيد الشعر الكلاسيكي الأول (في قصيدة صدى حزين مثلاً استعمل هاتين القافيتين: طليح، فيح).

وكسواه من أغلب الشعراء نقع عنده على التفاوت الشديد بين ذرى شاهقة ووهاد خفيضة، تقترب فيها بعض القصائد من النثرية كقصيدة (عتاب على ضفة الكأس). ومما يزيد في خطر النثرية إيثار الشاعر البادي للأبيات المدورة، بل القصائد المدورة.

هل حاول القرنفلي أن يطعّم كلاسيكيته ببعض الجديد؟ أو حاول أن يجدد؟ أم أنه كان قانعاً بأسلوبه وطريقته؟

من الحق أن نقول إن محاولاته التجديدية النزرة تمّتْ في إطار الكلاسيكية. فقد عمد كسابقيه ومعاصريه من الكلاسيكيين إلى صياغة بعض القصائد التي يزدوج فيها كل بيتين بقافية خاصة (قصائد: نرجيلة ـ شحوب ـ يا نهد...) وفي القصيدتين الأخيرتين يضيف إلى أسلوب المزاوجة بعض طرائق التوشيح الأندلسية كتعداد الأشطر، والمزاوجة بين المقاطع.

أما قصيدتاه (نداء ـ كبر السؤال) اللتان سار فيهما على خطى تحطيم القافية ووحدة الشطر فقد أخفقتا إخفاقاً ذريعاً. ومن الملفت أنهما قيلتا في فترة مبكرة من تجربة الشعر الحديث قبل عشرين سنة تقريباً. يقول في الأولى:

قسماً بأشلاء الرفاق على الطريق
وبالطريق
أبداً على لهب الضرام
نطأ الضرام.
إلى أمام

وأود أن أنبه هنا إلى أن طريقة طباعة شعر القرنفلي في مقال الدكتورة عطار ليست كتابة الشاعر، وليس منه ما توحي به من تجديد.

* * *

هل سلكت فيما كتبت عن الشاعر مسلك الناقد؟ لست أرجو ذلك، لأن أبياته التالية تجبهني كلما تخيلت موقفاً نقدياً:

فيا خيبة النقاد يوم يلفني	ترابي وأغدو في معاجمهم سطراً
فمن قائل: شعرٌ تمثل عصره	وقد خسئوا، بل شاعر بصق العصرا
ومن قائل: نادى به الشك فالتوى	مع التيه حتى صك في دمه قفرا
إلى قائل: شخص مريض محطم	إذا مر بالإيمان فجّره كفرا

وهذه الجولة، هذه القراءة في ديوان القرنفلي، ليست إلا تحية وفاء له، وعلامة إجلال لذكراه، وهو الرجل الذي لقي من عصره ما لقي، فلم يقل كما قال المعري: "هذا جناه أبي عليّ وما جنيته على أحد".

بل قال موصياً أن ينقش قوله على ضريحه:

لقد غدوت تراباً لا يحركني ... بيت من الشعر أو زهر على غصني
حسبي - ولا حسب خلف القبر - متكئي ... في حضن أمي، وأني في ثرى وطني
وأنني كنت - والأحرار تعرفني - ... حراً أضأت دروب الشعر في زمني

إن وصاتك يا وصفي منقوشة في القلوب قبل حجر القبر.

* * *

حوارية الزمن الآخر: أحمد يوسف داود

الثورة 19 / 5 / 1973 ـ دمشق.

تلح على أحمد يوسف داود في ديوانه "حوارية الزمن الآخر" هموم الثورة في هذه المرحلة الصعبة من تاريخ نضالنا. ولذلك فإنها تستأثر بجل القصائد. فمن رثاء لشهداء القضية، إلى فضح لمواطن الجبن والداء في الإنسان العربي، إلى الغوص في دم فلسطين وحزيران وأيلول حتى الرقبة. وقد بدا الشاعر عبر ذلك مكين الجذور الكلاسيكية في الشكل العصري، حتى إنه صدّر قصيدة "موت شاعر جوال" بعدة أبيات تقليدية الهيئة، وعارض في نهاية قصيدة "الصعاليك" الشنفرى. ومن النادر أن نجد الشاعر يتنكب القافية، كما فعل في قصيدة "السجن":

آه يا حبي الحزين
في الأغاني الطويلة القفراء
دائماً لا مكان لك
موحش يضنيك المعاد
كالصراخ البعيد في ليلة دموية

ومن الجلي أن داود يبرع وهو يتنكب القافية مثلما، إن لم يكن أكثر مما استطاع في مواطن حرصه عليها وهي جمة.

إن أحمد يوسف داود يحرص من جهة أخرى على تعداد الأصوات في القصيدة كما جاء بصورة خاصة في "موت شاعر جوال - قضية من عالم مقهور" ويحرص أيضاً على الحوار، دون أن يحمّل ذلك أي بعد قصصي.

ومن المهم أن نشير إلى غزارة التضمينات - على تفاوت الحاجة إليها - ومن أبرز من ضمّن لهم إيلوار، ولوركا الذي عارضه فأبدع في قوله:

ففي حدائق الدم الجديد
ينتظر الأطفال دورهم
وكان لوركا قد قال:

وفي حدائق الدم القديم
ينتظر الأموات دورهم

هذه المعارضة بما انتهت إليه من تطلّع طموح، هي من مواطن التفاؤل النزرة في الديوان، وقد جاءت في قصيدة (مرثية للفارس الراحل) التي كتبها عن الشهيد جمال عبد الناصر. لقد بنى هذه القصيدة على هيئة مقاطع صغيرة، وهو البناء الأثير لديه، وبعض المقاطع معنون بعناوين فرعية. واعتمد في الرثاء على الأدوات التقليدية (كان ـ من ـ لماذا ـ آه) أي إنه توزع بين التحسر على الماضي، والتساؤل القلق، والتأوه الملتاع. ومن رائع ما في هذه القصيدة قوله في مقطع "الحب في تموز":

أشعلوا النار من الواحات
للاسكندرية
إنه يُقبِلُ من ظل النخيل
وجدار العالم الطيني ينهار

وقد حفلت القصيدة بالإشارات الدينية والتاريخية، وأهمها تلك المزاوجة بين صلاح الدين وعبد الناصر في المقطع الثالث تحت عنوان "رسائل من صلاح الدين" ومنها:

إنني أترك سيفي
لك في مصر وأرحل

أما أهم ما في هذه القصيدة، فهو إصرار الشاعر على ربط ما يمثله عبد الناصر واستشهاده بقضية الكادحين، ثم المزاوجة بين حزيران وأيلول (المقطع السادس).

وفي الديوان مرثية أخرى للشهيد عبد المنعم رياض بعنون "حكاية العائد من سيناء" استهلّت بتقديم ظروف الاستشهاد ثم ثنيت بحوار بديع بين الشهيد والجمهور، لكن هذه القصيدة، لا تنهض في جملتها إلى مستوى المرثية السابقة.

قبل أن نسترسل في تلمس قضايا الديوان الأخرى، سنحاول استقراء ملامح الشاعر عبر قصائده. ووقوفنا في بداية ذلك أمام ما كتبه عن العالم والعصر خير ما ييسر علينا مهمة الاستقراء. إن العالم سجن كبير، واللوحة قاتمة مغرقة في سوادها. هكذا يرسم أحمد يوسف داود. لننظرْ في قصيدة السجن.ثم لننظر في قصيدة موت شاعر جوال، فالزمن زمن القهر والقتل، زمن الخراب، وكل الإنجازات الإنسانية ابتدأت بالدم. نقرأ في القصيدة الثانية:

في زمن اغتصابنا المدان
أطلقْ عنان صوتك السجين
فكل ما أبدعه الإنسان
مضمخ بالقتل

سمات العصر هي الجدب، الآلية، الإفلاس. إنها بالأحرى وصمات العصر. كذلك تنطق قصيدة قضية من عالم مقهور:

القلب في مداره
والنبض للعداد

وتغسل الأضواء حارات بلا
أولاد
لا شيء في قصائد الهوى سوى
الرماد

ولعل في هذا ما يكفي. إنه تمهيد حقيقي للخطوة التالية التي تبتدىء بقصيدة "سيرة ناقصة" وهي فاتحة الديوان. لقد أسهب الشاعر في مطلع هذه القصيدة بوصف الولادة، مؤكداً على معنى القسرية، جاعلاً من البؤس والتناقضات علامتي الوجود والمولود:

لم يخط بعد وفجأة
سكن التقابل سره

إلا أن أسلوب رسم البؤس جاء تقليدياً واهياً في اعتماده "كم الخبرية"، كذلك فقد خسرت القصيدة خاتمتها حين بدأ التعب يستبد بها، مما دفع الشاعر إلى الاختصار والسرعة. ولا يستقيم في هذا الجزء من القصيدة غير تحويل الشاعر لطعم المأساوي السلبي السابق للقسرية إلى حتمية إيجابية في خطابه للمولود:

ومرغماً يا صاحبي عليك أن
تكون
أن تقلب الأشياء من جذورها

وتسعف القصيدة الثانية "بكائية في الزمن الموحش" في تبيان ملامح الشاعر أكثر من سابقتها. خاصة أنها نقد ذاتي كما ذيّل الشاعر عنوانها.

يقوم بناء هذه القصيدة على التقابل بين الوطن والشاعر. كلاهما موسوم بالذل والقهر.

الوطن :
مزوّق بكل لون أنت
مرقم في آخر الأشياء أنت
معلق في ساحة الإعدام أنت
الشاعر :
كل انهيار الخيبة المكتوم
يغزوني
يا وطناً قتلته من غير أن
تهتزّ بي قدم
يا وطناً معلقاً كالظل في بيوتنا
نخونه في ساعة اللذات
نسبّه إذ توحل الحياة

لقد مارس الشاعر نقده الذاتي في موضع آخر من ديوانه أيضاً، واصلاً عبر ذلك إلى نقد الغير، نقد العام من خلال الخاص. وهذا ما نجده في قصيدة "عصيان كاذب خارج مباحثات السلام" التي تماثل القصيدة السابقة في

قيام البناء على التقابل، وتفارقها في كون التقابل هنا داخلياً، حتى لتقترب القصيدة من أن تكون مونولوجاً داخلياً فيه: مباحثات السلام من جهة، وإعلان العصيان ـ مناجاة الحبيبة والتسكع والاحتجاج، من جهة أخرى، وعلى التوالي. إن القصيدة جريئة في فضحها دعاوى رفض الحل السلمي الزائفة، ولكن أهي محقة في نفي أي جديد أعقب حزيران: "الصيف ما يزال مثل صيفنا العتيق!"

* * *

في القصائد السابقة، تقوم الثورة كخلفية تحرك، متخذة شكل الكمون، أو فصل الجوهرة المكنون. ونحن نراها كذلك في عدة قصائد أخرى أولها "حب شرقي" التي تألق في مطلعها الوصف:

لمن انتظارك ؟

وجهك : النيران والرقص

الخرافي البعيد

ألق المرايا في عصور النفي

والزينات والقبل الطوال

وهذا التألق لم يغب بالشاعر عن فضح المعوقات التي تغلّ العلاقة الإنسانية بين الرجل والمرأة في بلادنا. وهذا جانب من جوانب القضية الثورية. يقول:

بيني وبينك شهوة الخلفاء

آلاف التراتيل السبية

وقوافل الشرق المدنس

والرحيل بلا يقين

إنه الإرث الهائل من التخلف الذي انعكس على المرأة، وبالتالي، على مجمل الوضع الإنساني لمجتمعنا.

ولا تبعد عن هذا قصيدتا "قضية من عالم مقهور ـ الصعاليك" ففي الأولى الجوع، قضية عالمنا الخاص، العالم الثالث، وأصداء عديدة: الحمّال ـ الراعي ـ الفتاة ـ الفقراء ـ النهر. وعلى الرغم من الإدانة القاسية للعصر فإن القصيدة تظل تومىء للمستقبل الوضاء. الراعي ينشد "انتظر السيل" والنهر ينشد "غداً موسم الفيض فارتقبوني".

وفي القصيدة الثانية يسعى الشاعر كي يقيم إسقاطاً معاصراً لقضية الصعلكة الجاهلية. إن جيلنا موسوم بالمذلة ـ لاحظ كم يلح داود على ذلك ـ وهو يفضح هذا الموسم في مخاطبته ـ بضمير الجيل الجماعي ـ أبا الصعاليك عروة (انظر مقطع وطن القبيلة):

فليرتعش تمثالك الوحشي من

صلواتنا

إنا نفرّ إليك من خوف إلى

خوف

جياعاً بائسين

ولا ينسى الشاعر من جديد أيلول الأسود، فهو كابوس يجثم بكل ثقله الدامي على الصدور:

نبكيك تحت عباءة السلطان
نبكي خاشعين
ليل الجزيرة ضارب في وحشة
الأردن.. يا بعد الدروب

وهكذا نرى أن المرأة ـ والجوع ـ وظل الصعلكة العصري، ذلك كله، هو بحق خلفية ثورية للقصائد الثلاث السابقة، كما هو النقد الذاتي، ونقد العصر، والرثاء.

لكن هناك جملة من القصائد لا تقف عند هذا الحد. إن الثورة هي صبوة المتصوف وحقيقته في قصيدة "رسائل صوفية"، انتظرها منذ دهر سحيق.

وارتقبناك من الدهر القديم
أوقدي نارك فالشعلة في الصدر:
مجوس ورعاع
كلما قلنا تجيئين ندور
وتفنيك حكايانا.. وإعلانات
حانات المدينة
ومواويل الصراع

ويأتي هذا السؤال الملتاع أخيراً "فلماذا كان الوداع" دون أن يفت جوهره في العضد.

وفي قصيدة "حوارية الزمن لآخر" الثورة هي الحبيبة التي ينشد ويحاور، فيجسدها خلال ذلك قبلته ومحرك حياته وسرها العظيم الأبدي:

يا شجرة تحمل نار الموت والميلاد
يا قبلة بين انخطاف الموت
والحياة
أهواك حتى آخر الزمان
فليملأ الأيام هذا الصوت
إنا كبرنا فوق إمضاءاتهم

إنه يكتسب مزيداً من المضاء، حتى يكاد المرء يقول بتغيير حقيقي يطرأ على الملامح المرصودة منذ قليل. وهذا الميل يتأكد أكثر إذ نطالع قصيدة "إلى حبيبتي" التي لا ينتظرنا فيها كي نستكشف، بل يعلن منذ البداية أنها الثورة الفلسطينية.لقد استطاع داود في هذه القصيدة أن يجسد القضية لحماً ودماً، مستوعباً الأبعاد الإنسانية والمدمية فيها:

نامي على السكين واتقدي
حلي جدائلك الطويلة يا هواي
المرّ واتقدي
رشي الدماء على ثياب الجند

والحراس واتقدي

لقد ضفر الشاعر إلى امتلاء التجربة وقوام القصيدة نضجاً فنياً، ليس تكرار قرار الأبيات الثلاثة الأخيرة غير علامة عليه. وكان قد حاول هذا التكرار من قبل في قصيدة بكائية في الزمن الموحش:

وصباك أين صباك ؟
ما همست به ريح ولا
حضنته دار
والموت يسقط من شبابيك
المدائن
آه يا حبي وأنت بلا دثار
وأنا أجر طفولتي وبريق عينيك
الحزين
وأنا وظلك والأسنة
ليس في الزمن اختيار

ذاك هو تاريخ القضية، وذاك هو الإنسان ـ الشاعر، وذاك هو القدر المحبوب، القدر المأساوي الذي لفّته بالماعات مستقبلية هذه الخاتمة:

مطلوبة للذبح
فلينقش على شفتيك وسم
النذر
هي قبلة ويحل نبضك في الأجنة
في الدم المنهار

فلتتوقّدْ هذه الروح يوماً بعد يوم في الشعر والإنسان، في العالم.

* * *

إلى الشاعر الكوري "كيم جيها"

في البداية سبق لوركا إلى صدارة الصفوف، وعمّد الراية بالدم. ثم واصل السير في الدرب الشائكة الطويلة نفسها أراغون وإيلوار وناظم حكمت. وفي العام الماضي، انتقلت أنظار العالم والتاريخ صوب الشطر الآخر من الكرة الأرضية، صوب تشيلي الوردة البطلة، وشاعرها العاشق والمقاتل بابلو نيرودا.

أما اليوم، فإن شرق آسيا يستلفت الأعناق. ويلتوي عنان التاريخ ناحية سيؤل، عاصمة كوريا الجنوبية، حيث يواصل (كيم جيها) شاعر المقاومة الكورية في الجنوب، سيرة المناضل الشاعر، سيرة لوركا وحكمت ونيرودا وسواهم، من الذين ضمخوا الكلمة والأرض بالدم، فخلدوا علامات مشرقة على جبين الإنسانية.

لقد نقلت وسائل الإعلام العالمية منذ أكثر من شهر رسالة وجهها ثوار الجيش الياباني الأحمر إلى الثوار العرب، يناشدونهم فيها مضافرة الجهود العالمية التي تبذل من أجل إنقاذ حياة هذا الشاعر المقاتل، الذي زج به نظام (بارك تشونغ هي) في غياهب الزنزانات وأذاقه ألوان العذاب، متابعاً سيرة الأنظمة العميلة للامبريالية في مواجهتها لتطلعات الكادحين والثوار، سيرة القمع والإرهاب والفاشية.

إن شعب كوريا الجنوبية يردد بأسره اليوم، كما ردد بالأمس عبر مسيرته التحررية، أغاني شاعر المقاومة العظيم (كيم جيها) التي قذفها سلاحاً مدمراً في وجه الرجعيين والامبرياليين، ليس على عهد بارك وحده، بل منذ أيام مقاومة سلفه، كلب الامبريالية (لي). ولئن كانت المقاومة الكورية قد استطاعت إسقاط السلف غير الصالح، فهي لا بد مقبلة على إسقاط بارك وما يمثله، ومتقدمة نحو النصر، فيما يتابع (كيم جيها) إنشاء ملاحم الثورة من خلف القضبان، وهو يكاد يلفظ أنفاسه، تحت وطأة المرض والتعذيب الوحشي.

لقد شهدت هذه السنة على نحو خاص تصاعد نضالات الشعب الكوري مما يذكر بهبته القريبة سنة 1969. وهذا التصاعد يأتي رداً ثورياً على قوى الرجعية والامبريالية العالمية التي يمثلها النظام القائم، ابتداء من إعلان الأحكام العرفية قبل سنتين، حتى السلسلة - غير المنتهية - من إجراءات الطوارىء، التي شرع بارك بإصدارها منذ مطلع هذا العام، حيث أطلقت يد الديكتاتورية والفاشية على مداها، ودارت أسطوانات المحاكمات، وتتالت أحكام الإعدام، وسيقت الأعداد الهائلة من الشباب والفتيات، من الطلاب والمعلمين ورجال الدين، إلى السجن الذي يكبل (كيم جيها) وإلى عشرات السجون الأخرى المماثلة.

لقد قُتلت زوجة بارك منذ أسابيع قليلة بعد أن أخطأ القناص الذي استهدف رأس الأفعى. إلا أن ذلك لن يجعل نهاية أعداء الثورة بعيدة. فملاحم الانتصار التي يصنعها كيم جيها وأطفال كوريا ومقاوموها، تنضاف إلى الملاحم التي يغنيها رفاق كيم، ورفاق ثوار كوريا، في فيتنام الجنوبية، في تشيلي، في افريقيا وأمريكا اللاتينية.

والآن، ثمة همسات ثلاث:

ماذا سنقدم لك أيها الشاعر المقاتل كيم جيها في محنتك؟

ألن نكفر عما كان أيام محنة نيرودا قبل سنة؟

وهل ستكفينا في كل مرة المراثي؟

* * *

قمر جرش كان حزيناً: عز الدين المناصرة

الثورة 24 / 8 / 1874 - دمشق.

لا يقع المدقق في عناصر تجربة عز الدين المناصرة عبر ديوانه الأخير (قمر جرش كان حزيناً) على مستحدثات يمكن أن تنضاف إلى ما قدمته تجارب الشعراء الفلسطينيين في السنوات الأخيرة، والتي أعقبت أيلول 1970 خاصة.

ففي البداية نلمس بسهولة ذلك الأثر المتميز لأيلول، قياساً إلى باقي عناصر تجربة الشاعر، وسواء في الاستئثار ببعض قصائد الديوان أو المرور ببعضها الآخر. ولا ريب في أن القصيدة التي حمل الديوان اسمها هي الأولى في

ذلك كله. لقد حرص الشاعر على أن يبدل النغمة الموسيقية باستمرار في مقاطع القصيدة، موافقاً ذلك في آن واحد مع لوحات أيلول: أدوات القمع الملكية، الجند والمخابرات، الحزن، ومسترسلاً بنفس مديد كان يتكىء في إدامته على كلمات محددة، لا يفتأ يبدي فيها ويعيدها حتى يستنفدها قبل أن يبرحها إلى سواها: "ص 6: كم. ص 11: الليلة جاؤوا ـ ص 13 يا نساء القبيلة ـ ص 15: يوماً ما". وتلك ظاهرة عامة في الديوان ـ لاحظ مثلاً القسم في نهاية قصيدة: الحب لونه أخضر ـ وعلى الرغم من الظلال المأساوية، بل الكابوسية، فإن الشاعر حرص على أن يؤكد قبل إنهاء قصيدته:

"لا تقولي هو الموت، إنهم في الزمان
الحقير علامات شؤم تزول"

وهو حرص سوف يتكرر ويتخذ مناحي أخرى في بقية الديوان، كأن يقول في (ققفقاسيا الحلم الهارب) داعياً إلى الخلاص بالوحدة القفقاسية ـ الكنعانية، والكنعانية تعني في مصطلح الشاعر: الفلسطينية:

"وتعالي نعجن طينة أرض القفقاس
وطينة جدي كنعان"

وتقرب من الأهمية الأيلولية لقصيدة قمر جرش.. قصيدة (نقوش على طرف حذائي) التي تعكس جلياً الأصل الكلاسي الذي انطلق منه شكل القصيدة الحديث لدى المناصرة. يقول مجمعاً أطراف الصراع في مواجهة تنتهي سريعاً إلى الإشراقة إياها في (قمر جرش):

"سقطت راية الملوك ولما
ثارت الريح والزمان رديء
طوفت حوله الذئاب وكانت
تلثم القصر فالظلام قميء
واختبأ الفأر في الظلام لأن الشعب...
كالسيل يجيء"

بيد أنها إشراقة محدودة بما هو دون حجمها الطبيعي، ويتوضح ذلك تماماً حين نتابع في الديوان النعوت التي يسلق بها الشاعر المرحلة، فهذا الزمن: فظيع/ حقير/ أسود/ أصفر/ أرعن/ قاس/ صارخ كالأفاعي/ وهو زمن التيه والوحشة والجدب.. الخ. وتتخذ هذه النظرة طابعاً مأساوياً في قصيدة (رسائل متبادلة بيني وبين أهلي)، يجهد الشاعر في تأسيسه على، وتبريره بما، حل في روما ـ عمّان، مما يفجر الغضب والحزن. إن الجمهور البورجوازي يرقص في الجامعة (سوسو، زوزو) فيما عمّان تحترق، ووائل الصديق العزيز شهيد، وخليل بن سلامة أيضاً. يقول:

"هذا الزمن الأسود يا سيدتي قد خان
أسمع وقع خطاهم حول نوافيرك يا روما
الميتة الأعضاء
يا روما الشلل ويا روما النوم ويا روما الصمت
في كل شوارعك العلنية أحلم بالموت"

ولكنه تبرير واه، فماذا يمكن أن يُتوقع من جمهور البورجوازية غير ما كان؟ ولِمَ الفجيعة إذن إلا أن تكون فجيعة البورجوازي بطبقته؟ إن هذا الإنكار على الشاعر يصبح أكثر أحقية وضرورة حين يصطبغ موقفه باليأس في قصيدة أخرى:

"أهدابي تسقط، قلبي يتآكل، موتي
يقرب حزني يسكن في كل مكان
صفر أنت مزبلة أنت لماذا أحببتك
قومي ارتحلي من قلبي ارتحلي ارتحلي ارتحلي"

وهي قصيدة (وطن الآنسة سراب)، حيث ينتهي إلى العدم، الأمر الذي يفسر بسهولة سبب ظهور صورة الوطن في الديوان على النحو الذي جاءت عليه. وكذلك سبب هذا الإحساس المتفاقم بالغربة والحصار، والاندفاع في طريق الهرب عبر السكر وقنوات العزلة والانفراد.

لقد انبترت الوشائج بين الشاعر ووطنه، فلذلك جاءت رغبته التدميرية جموحة:

"أدمنْ وجهك اصرخْ: يا وطني الكذاب
هل من قنبلة أقتلك بها
أو ابصق في وجهك يا من ضيعت الأحباب"

من قصيدة وطن الآنسة سراب-إنه ليس وطناً كذاباً وحسب، إنه حبة تفاح لا تحمر، وبدر لا يطلع آخر الشهر، وبيضة الديك، وشجرة لوز في مرحاض.. إلى آخر ما ساقه في قصيدة (كنعان صابر يستنكر) التي تومىء بعنوانها إلى نفاد صبر الفلسطيني، حيث يعلن بعد أن استعرض في الأوصاف السابقة ما يراه الرفاق السكيرون في الوطن:

"قلت أنا
ورفعت حذائي حييت رفاق الحانة
هذا وطني"

وفي قصائد أخرى يكتفي بأن يسمي وطنه بلاد سدوم كما في (مرثية مناضلة عرفتها دمشق- تقبل التعازي في أي منفى - هل تتركني وحدي). أفليس من الطبيعي بعد هذا بالنسبة للشاعر أن يفتقد أدنى الروابط بوطنه؟ مروراً بمثل هذا التساؤل البريء- الخبيث، تغدو غربة الشاعر المطلقة مبررة (المقطع 7 مثلاً من قصائد مجروحة إلى السيدة ميجنا - قصيدة جملة واحدة قالها البحر عام 1966) وكذلك إحساسه بالحصار الذي يبدو أكثر نمواً وجلاء في قصيدة (قفقاسيا الحلم الهارب):

"قفقاسيا الموت يحاصرني
ويحاصرني هاتي الكأس"

ها هنا نصل إلى مفترق طرق مع الشاعر وأحاسيسه بالغربة والحصار، وإن تكن تجربة كتجربة أيلول، أو كتجربة فلسطين عامة قد فجرتها. فحين تنتهي تلك الحالات إلى الكأس والسكر يكون الإجداب، ويسلك الشاعر إذ ذاك طريقاً آخر، لا يؤدي إلى فلسطين أو عمّان. وما إلحاحنا على ذلك إلا لأن السكر يحتل حيزاً خاصاً في تجربة الشاعر، إذ يعود ليظهر في قصيدة (وطن..) وفي (قصائد مجروحة إلى السيدة ميجنا - المقطع 6). وفي

هذه الحالة يكون الإحساس بالعزلة والوحدانية ابناً شرعياً. يقول في قصيدة (اعتذار إلى مدينة الزرقاء):

"أبكي وحدي
أشكو وحدي
أسكر وحدي.. أزرع شجر الحب وحيداً
أروي شجر الحب وحيداً
يثمر شجر الحب فيأكله غيري".

ولكن، لكي لا نظلم الشاعر، فإنه في غمار ما رأينا من تجربته الإنسانية يتمسك بلا حدود بالطعم الفلسطيني. فهو في أعماقه الذاتية: فلسطيني، ويستخدم كلمة كنعان كرمز لذلك. إن كنعان هو الأصل والجد مرة، وهو فلسطيني الحاضر مرة أخرى، وهو غسان كنفاني في مرثيته (تقبل التعازي في أي منفى). ومن ناحية أخرى فإن طعم الفقر والمعاناة الطبقية المرة يطالع في ثنايا تجربة الشاعر تلك، كما في قصيدة (أبو محجن الثقفي أثناء تجواله) وكذلك في (قصائد مجروحة إلى السيدة ميجنا). ولعل خير ما نجمل به تجربة عز الدين المناصرة في هذا الديوان هو ما قاله في قصيدة قمر جرش نفسها، مقصراً إلى حد بعيد عما قاله البياتي عن ناظم حكمت واستامبول في ديوان سيرة ذاتية.

"يا عم ناظم
ماذا سأقول
وأنا فرد منسي في هذا الطين المجبول
بدماء الفقراء المعجونة بالغربة والنفي
في الوطن القاتل والمقتول
زعزعني الدهر وما قلت الآه
يا عم ناظم
لا تتركني أسألك الله"

* * *

والآن: أين موقع المرأة في ذلك كله، وما وظيفة الشاعر أخيراً؟

إن المرأة لا تأتي في الديوان إنساناً من لحم ودم. إنها إنسان ـ رمز على الدوام. ويبدو ذلك خاصة في قصيدة "دادا ترقص ستربتيز على ضفة النهر"، وهي قصيدة رائعة تدل على نضج التجربة الفنية والنفسية. ونطالع فيها الوصف التلمودي للحبيبة القادمة من سفح عيبال أو من رأس جلعاد:

"دوائر فخذيك مثل الحلي وعنقك برج من العاج".

إن دادا رمز مستأثر بالشاعر، فهو يعود إليه في قصيدة (وحيداً ذات مساء) وفي (قصائد تدور حول نفسها). يقول في القصيدة الأولى: دادا ترقص...

"نزلت إلى جنة اللوز في الحلم قابلت دادا ومن
تلك دادا، أنا مثلكم
أتساءل: يا قاتلي

من تكون
لست دادا
أنا وجه هذي المدينة
قلب المدينة
عين المدينة"

أما وظيفة الشاعر فقد حددها عز الدين المناصرة صراحة بقوله في (قصائد مجروحة إلى السيدة ميجنا)، وإن كانت الهوة بادية بين ما حدده وما مارسه في الديوان. يقول:

"وظيفتي أن أدخل القذارة
في الشعر.. والمرارة
في الكأس يا حبيبتي
وظيفتي أن أكشف الكمائن
والجوع في أرصفة المدائن"

هذه الأبيات تشير من ناحية أخرى إلى لعبة التدوير التي يمارسها الشاعر كثيراً، ولكن بحدود صغيرة لا تتجاوز أربعة أبيات إلا نادراً.ولعلها إحدى متطلبات النفس الطويل في القصيدة الواحدة، هذا الذي جره في بعض المواطن إلى النظم (المقطع 3 - 4 من مرثية مناضلة، ونهاية قصيدة الحب لونه أخضر). يضاف إلى ذلك - مما تجب ملاحظته هنا، فالوظيفة الشعرية فن وصنعة أيضاً - أثر الثقافة التراثية العربية في الديوان، سواء في جذور الشكل القديم، أم في توظيف كلمات كالقبيلة، والسيف، والرمل مما يحتل في قاموس الشاعر مكانة أثيرة، أم في توظيف الأبيات الشعرية المعروفة - ورد في قصيدة دادا ترقص: أيا عهد دادا أعد لي، وورد أيضاً: لقد كان في قلب دادا مزار.

ترى: هل يكون المناصرة في أعماله القادمة أكثر أمانة لما يراه من وظيفة الشاعر؟ إن ذلك يبدو يقيناً على ضوء ما حققه في هذا الديوان وفي ديوانيه الأوليين أيضاً.

* * *

ـــ علامات من الشعر الفلسطيني: خالد أبو خالد وأحمد دحبور

جيش الشعب 29 / 10 / 1974 - دمشق.

شرع الفلكلور عامة والأدب الشعبي خاصة في الآونة الأخيرة يحتل حيزاً كبيراً في دائرة الاهتمام الأدبي. ونما التركيز عليه كعنصر هام في المعركة القومية، وفي بناء الشخصية الإنسانية، ولعل من أبرز النماذج التي توضح ذلك بصورة عامة العدد الخاص من مجلة الفكر المعاصر الكويتية عن الفلكلور الشعبي،على الرغم من الشجون الكثيرة التي يثيرها، والتي ليس موضعها هنا - وهو يقرب من أن يكون مجموعة من الكتب المصنفة معاً .. أما ما يمثل تلك الإشارات بصورة خاصة، عربياً وفلسطينياً، فهو كتاب توفيق زياد الذي صدر منذ عدة سنوات (الأدب والأدب الشعبي الفلسطيني). وبعيداً عن الدراسات، يمكن للمرء أن يتلمس بسهولة مدى نمو عنصر

الأدب الشعبي في الشعر الفلسطيني المعاصر، وخاصة في الدواوين التي صدرت خلال الفترة المنصرمة على مجازر أيلول. فلقد بدا أن الشعراء الفلسطينيين، وخاصة أولاء الذين عاشوا في أتون المعارك قبل أيلول وأثناءه وبعده، مهتمون جداً بإحياء التراث الشعبي الفلسطيني وتخليده كجزء من مهمة إحياء المعالم الأصيلة التاريخية الإنسانية في الشخصية الفلسطينية. ومن هنا كان للمقتطفات الطويلة أو القصيرة التي يثبتها الشعراء في ثنايا قصائدهم، مما تعرفه المناحات أو الأعراس الفلسطينية، كان لذلك دلالة بعيدة، وقيمة خاصة. وبالطبع لم يكن هذا الأمر وقفاً على الشعراء. بل إن ما جاء في عمل أحد القاصين الفلسطينيين - رشاد أبو شاور في رواية أيام الحب والموت - ليتجاوز الكثير مما حققه جملة من أقرانه الشعراء مجتمعين. إلا أن اهتمامنا سوف ينصب هنا على الشعر، وبالتحديد فيما جاء على يدي خالد أبي خالد في (ديوان الجدل في منتصف الليل) وأحمد دحبور في (ديوان طائر الوحدات).

لقد استخدم هذان الشاعران عنصر الحزن الذي يدمغ جانباً كبيراً من الشعر الشعبي الفلسطيني، والأدب الشعبي العربي عامة كما هو معروف، وذلك من أجل تقوية البعد الدرامي في القصيدة حيناً، أو من أجل شحن طاقة القصيدة ومضاعفة إمكاناتها التوصيلية والتأثيرية، في حين آخر. ولقد سارت في هذا الدرب محاولات الشاعرين في توظيف عناصر البطولة والتصوير والخيال البارزة في الأدب الشعبي الفلسطيني. وهكذا استطاع أحمد دحبور في قصيدة (جبل المحامل) أن يجعل من إحدى أغاني الأعراس الفلسطينية (بالهنا دام الهنا يا هنية) موضع النقلة الحماسية في القصيدة، فيقول إثر تسجيله لمقطع من الأغنية:

ولكن يا هنية ما لأبناء العمومة لم يطلّوا بعد؟

ويدفع من ثم بالقصيدة إلى ذروتها القاتلة التي تذهب بأنفاس الإنسان وهو يقف على شفيرها، يطالع كل شيء مكشوفاً تحته في الأعماق السحيقة، وهي الذروة المتمثلة في قوله: (ألا لا برّأتهم من دمي عمان).

وفي قصيدة أخرى (رسالة شخصية جداً) أهداها الشاعر إلى رشاد أبو شاور، نراه يوظف بيتين من العتابا الفلسطينية، أحدهما كان رشاد نفسه قد صدّر به روايته المذكورة "يا نايمة نوم الصبح، وش علمك نوم الصبح، وشباب راحت عالذبح، ورقاب بيض ومايله".

ودحبور بهذا التعامل مع العتابا الفلسطينية يقف دون الخطوة التي خطاها خالد أبو خالد حين راح يصوغ بنفسه المواويل، فلم يكتف بالعزف من معين التراث الفياض، وهذا ما نجده في عدة مواطن من قصائد (مواويل بحرية غنيتها معكم - غداً - على اليابسة: ص 133 - ص 138 - 139 - ص 144 - 145).

إن خالد وأحمد يتلمسان في الشعر الشعبي الحنين للوطن والأهل ومرارة التغرب والفراق، وطعم الأرض، ولسعة الجوع والحرمان، والإحساس الكاوي بالظلم والغبن. كما يتلمسان المقدرة الإنسانية الهائلة - في أصدق وأبسط صورها - على المقاومة والاستمرار، وتلك هي أكثر المواطن في جروح الشاعرين نزيفاً وألماً. ولذلك لا يكون تعاملهما مع الشعر الشعبي خارجياً أو إلصاقاً. إنه يبدو بكل جلاء تعاملاً حميمياً، حيث تتوحد روح الشاعر وتجربته مع الشخصية الشعبية وتجربتها الإنسانية، فيغدو المقطع المقتطف، أو الإشارة المثبتة، أو التوظيف، جزءاً لا يتجزأ من عملية الخلق الشعري.

إن خالد حين يعمد إلى الاقتطاف لا يخل كما في قصيدة "سيلة الظهر ص 29 - 30، ص 37 - 38" أو كما في "تغريبة بني خولة: ص 120 - 121 - 122 - 123" وهو بذلك يفترق عن أحمد دحبور. وأحمد لا يثبت

المفردات العامية وهو ما يفعله خالد أحياناً، (قلطني بمعنى رافقني ص 19 واكربوا بمعنى شدوا ص 132 ...).
لقد حقق الشعر الفلسطيني في السنوات الأخيرة، وعلى يد عدد من الشعراء المناضلين، وفي طليعتهم أحمد دحبور وخالد أبو خالد، الكثير من تطلعاته. وكانت الالتفاتات الشعبية السابقة في عملية الخلق الشعري أحد العوامل الهامة في الوصول إلى هذه المرحلة. وإن مضاعفة الاهتمام بذلك سوف يسهم أكثر في الاندفاع إلى أشواط أبعد، بل إلى اتساع هذه الدائرة إلى باقي الألوان الأدبية، وهو ما صرنا نلمسه فعلاً في القصبة القصيرة - في الرواية يختلف الأمر وإن كنا نشير مجدداً إلى رشاد أبي شاور -. إن ذلك سوف يضاعف من عظمة الإنجازات التي يمكن أن يحققها الأدب في ميادين القضية الفلسطينية، محور الثورة العربية، وأبرز محاور الثورة العالمية، وبالضبط، على يد الأدباء المنغمسين حتى قمة رأسهم في لجة الصراع.

* * *

دفاعاً عن الجملة الاعتراضية: حافظ عليّان

الثورة 26 / 2 / 1975 - دمشق.

منذ ديوانه الأول "الحب في المرة القادمة" سعى حافظ عليان، الشاعر الفلسطيني الشاب، كي يدفع بالجملة الاعتراضية في وجه المد المعادي الذي تفاقم خطره، في سنوات تقدم الشاعر إلى ميدان الكلمة.
وقد أصدر دفاعه - ديوانه الجديد الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ضمن خطة النشر التي تصدى لها مشاركة مع بعض المؤسسات في البداية، ومنفرداً من بعد. وخطوة الاتحاد هذه تستوجب التقدير والتشجيع، خاصة أنها تأتي - كما يذكر ناجي علوش في مقدمة الديوان - في هذه الآونة الصعبة، وتسعى لتمتد خارج النطاق الفلسطيني، وهذا ما نراه في نشر الاتحاد لأعمال محمد عمران وممدوح عدوان ووديع اسمندر من هذا القطر وحده، وفي الفترة القليلة الماضية.
إن تجربة الشاعر في (دفاعاً عن الجملة الاعتراضية) لا تخرج عن إطار تجربة الشاعر الفلسطيني عامة: (المنفى، الحزن، الموت والشهادة، النصر الآتي..). على أن حضور البعد الطبقي لمأساة الفلسطيني لمما يؤكده الشاعر أكثر من سواه.
إنه يذكر المنفى في كل قصيدة، وأكبر من ذلك: الموت - الشهادة. وقد رصد أهم قصائده لأعلام شهداء الثورة الفلسطينية في فردان وللهمشري وغسان كنفاني، وكان عماده في ذلك أن الموت سبيل الفلسطيني إلى الحياة. يقول في قصيدة (مواويل من رفح) المهداة إلى شهداء فردان:
(جئنا أنكرونا -
حين جئنا.. أنكرونا
حين متنا.. عرفونا).
وكما عنون محور الموت عدداً من قصائد الشاعر، كذلك الحزن (قصيدتا: الحزن الشهية، حزن تحت التجربة)، ولكن حافظ عليّان لا يتمكن من توفير ذلك الطعم المتميز والمقنع لحزنه فيظل أسير السطح. يقول:
(يا أيها الحزن الموظف في مواسمنا

إنا نحبك ليس بعد الحب حب
يا أيها الحزن المهرب في ملامحنا
إنا نخاف عاقبة التعب
إنا نحبك لا تغادرنا لكي لا نتهم
بتداول الفرح
المحرم والعذابات التي قد تبتسم).

أما البعد الطبقي المذكور، فيتجلى من ناحية في التنديد بالزعماء والأكابر الذين يلعبون الاستغماية (قصيدة بطاقة حب في بريد الدم)، والذين يعتلون على حساب الفقراء. يقول في قصيدة يوميات عبد المتكلم:

(ونيابة عنا تقام وليمة
ونيابة هم يأكلون
ونيابة هم يأمرون
ونيابة عنا جميع مراكز الأشياء
إلا الموت ـ والجوع المعاصر
والجنون).

ومن ناحية أخرى ترتفع دعوة الشاعر إلى ثورة الفقراء الذين ليس لديهم ما يخسرونه في النهاية، بل إنهم سوف يربحون المستقبل كله. يقول في نهاية القصيدة نفسها:

(يا أيها الفقراء إن بيوتكم ليست زجاجاً أو صور
هاتوا الحجارة وارجموا فبيوتكم ظلت حجر).

على أن إلحاح الشاعر على هذه المسألة دفعه أحياناً إلى المباشرة، حتى استعمل في إحدى القصائد مثل هذه المفردة: صراعات الطبقة. وهذا أمر يتصل عموماً بطابع البساطة في بناء القصيدة والابتعاد عن الترميز والتخييل. حتى في القصيدة الوحيدة التي ألح فيها على الرمز (خضرا توزع أحلامها في الشوارع) أصر على أن يصرخ في نهاية القصيدة بحقيقة خضرا: الوطن، الثورة! على الرغم من وضوح ذلك بسهولة في ثنايا القصيدة.

وللشعر مهمة محددة في عرف الشاعر، وهو يوظف أدواته في خدمتها ما وسع. يخاطب القدس في قصيدة (حب في شوارع الحزن الشهية): (يا قدس ما قلنا قصائد في المزاج). ولعل هذا التوظيف، والإلحاح فيه، يقسر طبيعة تلك الأدوات، فالقصيدة مقطعة دائماً،وبعضها ينطلق حسب النهج العريق في القصيدة الحديثة من حرف الواو.. أما ظاهرة الانثيال والتواصل في بعض المواطن القليلة، فهي تؤكد حرص الشاعر على تحديث أداواته، فهذه الظاهرة هي مما راج في السنوات الأخيرة فقط (المقطع 4 من يوميات عبد المتكلم ـ المقطع 5 من حب لم يترجل).

ولقد بدا ما للسياب من مكانة لدى الشاعر سواء في توظيف لازمة قصيدة (أنشودة المطر) واسم السياب نفسه في قصيدة (شهادة حسن سلوك للمنفى) أو في تصوير عيني خضرا على هذا النحو السيابي المعروف (عيناك داليتان من حزن ومن فرح).

إن حافظ عليان يستشرف المستقبل عارم العزم:

(إن لم آتيك اليوم
فأنا آت في الغد)

جاعلاً من الشعر علامة الرفض وجملة الاعتراض في وجه المد المعادي كما ذكرنا، وإنه ليتقدم في ديوانه الجديد على ما سبق في (الحب في المرة القادمة) وذاك ما نأمل أن يتأكد باستمرار.

* * *

صرخات للرقص العاري: فؤاد كحل

جيش الشعب 26 / 3 / 1975 ـ دمشق.

حفلت الفترة القصيرة التي انصرمت على حرب تشرين 1973 بالشعر الذي يتوجه إليها. ولقد تعالى الركام سريعاً، حتى إن إحداهن ولا حاجة لذكر الأسماء ـ قذفتنا بستة دواوين خلال خمسة عشر شهراً فيالها من مصيبة! ولكنه ركام لم يتجاوز إلا في مواطن نزرة ما كان في أعقاب حرب حزيران 1967 إذ ظل التعامل السطحي مع الحدث، وتوازى الندب بالتهويل، وعمت في كلتا الحالتين الرؤية المهزوزة وأصم الصراخ، وغاب الشعر الثوري. من وسط هذا الركام يتقدم ديوان فؤاد كحل الأول (صرخات للرقص العاري) فيتوجه، منذ الكلمة الأولى: الإهداء، إلى الحياة: هذا الضوء الفاصل بين سجن الرحم وسجن القبر. وهي الحياة المتجسدة برفض الثورة التائهة، والتغيير الزائف القاصر. وعلى الرغم من أن الديوان قد ضم عدة قصائد سبقت حرب تشرين، كما يعلن التاريخ المثبت في نهاية كل منها، فإن الديوان بأكمله ينتمي إلى المرحلة التالية. ويتجاوز الندب الحزيراني، ويغني بحماسة للحرب وللحب، حتى إنه ليمكن الجزم بعدم خلو أي قصيدة من هاتين الكلمتين، فضلاً عن دائرتيهما.

إن القصائد التي تعود إلى ما قبل حرب تشرين تتسم بالنفس القصير، فهي لا تعدو أن تكون مقطوعات أو قصائد مقطعة (سؤال /العناق عند الفجر/ مقاطع). والحق أن هذا النفس القصير هو سمة عامة لشعر فؤاد، لا يكاد يخرج عليه إلا في فاتحة وخاتمة الديوان: قصيدة صرخات للرقص العاري التي حمل الديوان اسمها، وقصيدة: هل أموت انتظاراً، وهما أهم ما في الديوان، بسبب نضج التجربة الشعرية فيهما، وحرارتها، وقدرة الشاعر على توصيلها.

إنهما تعزفان على معادلة الديوان الكبرى التي ذكرناها: الحب والحرب، ويمكن المتابعة: المرأة والقضية الوطنية، الرغيف والجنس... فالشاعر لم يدع المعادلة بعموميتها ورومانسياتها التي تروج عادة. بل سعى إلى تقديم الأبعاد الإنسانية والاجتماعية من خلال الجنس والفقر والجوع.

ولقد استخدم (الرقص) كأداة تعبيرية من أجل ذلك كله. لننظر، فضلاً عن عنوان القصيدة الأولى والأهم، هذه العناوين (الرقص في زمن الحرب)، (الرقص على رغيف الجوع). وفي القصيدة الأولى خاصة، اعتمد الشاعر في توليد الأبيات، وتفتيقها، على كلمة ما، جاءت كمتكأ يتكرر في عدد من الأبيات قبل أن تستنفذ وتستبدل بسواها (أنت بكاء/ أنت ندا../ أنت حصار..) أو (فاجأني الموت/ فاجأني الصوت../ فاجأني الفقر) إلخ. ولقد ترددت في ثنايا هذه القصيدة، وفي الديوان عموماً، تلك الكلمة التي كانت أثيرة لدى شعراء

الستينات الأوائل، وهي (أعرف) بكل ما فيها من دلالة على الإحساس بالوحدة والفردية (ص 10/ 11 مثلاً، ص 66 ص 117). إن دلالة هذه الكلمة تأتي صريحة في مواطن كثيرة (يحزنني أن أبقى وحدي أحزن) ، (وحدي سأرفض بهرجة الحرب..). وفي هذا ما يؤكد عدم استقرار تجربة الشاعر بعد على مستوى بعينه: التوازن الصحي بين الخاص والعام أم رجحان الذات؟

إن العديد من ملامح العمل الفني في هذه القصيدة ينسحب على القصيدة الأخرى (هل أموت انتظاراً)، وتشكل بالتالي أهم ما في الديوان من تجربة فنية، لا تزال تنسحب عليها إلى هذا الحد أو ذاك بصمات خفيفة من الوسط الشعري، كاعتماد الجمل المبنية من دمج الكلمات دون استعمال أدوات الربط العادية (أين الوطن ـ الزمن ـ الحب ـ الموت ـ العشق) وكذلك (ماهي ـ الصمت ـ الموت ـ الرعب ـ الموت) مما شق له الدرب في هذا القطر علي الجندي خاصة، ثم شاع على ألسنة الشعراء التالين كثيراً. ومن هذا القبيل الولع بالتراكيب الغريبة واصطناعها بمبرر وبدونه (الأمل الشجري، الهطول القتالي، الجرأة المشنقية..) واعتماد الفعل المضارع، في ابتداء كل قصيدة، ثم في متابعتها، وتوظيف الحوار، كما في هذا المقطع المهم من قصيدة (صرخات..)

(ـ مرت هذي الحرب / ففتش في صفحات المنشورات السرية
ـ لكن أين الشهداء ؟
ـ فتش في ذاكرة الجندي المجهول

إن هذه الملامح الفنية لتجربة الشاعر القائمة كما رأينا على معادلة (الحب والحرب) قد استطاعت دفع الديوان بعيداً عن ركام الشعر التشريني وما طفح به من ورم إعلامي. ومن النادر أن نقع عنده على الصراخية والخطابية كما في قوله (يا جيش الوطن الباسل/ ازحف زمجر فجّر كل ظلام الليل وقاتل/ حرر كل تراب الوطن الثاكل).

لقد عاش فؤاد كحل الحرب وتعامل معها شعره بحماسة وجرأة، متطلعاً إلى المستقبل المتمثل برياح العصف القادمة، والحرب الأخرى الآتية لا ريب فيها، وتصدى لرهان باهظ:

سأظل أزغرد للصبح الآتي
وأشرش في الزمن الدائر

وإنه لطموح كبير، نرجو أن يتسلح من أجله بأفضل الأدوات، كما يومي ديوانه الأول.

* * *

مرفأ الذاكرة الجديدة: محمد عمران

جيش الشعب 1/ 4/ 1975 ـ دمشق.

ماذا تفعل سفينة الشاعر في المرافىء غير أن تقدم مغامراتها وتجاربها في الرحلة المنتهية، ثم تنطلق في رحلة جديدة وتبحث عن مرفأ آخر؟ إن ذلك هو ما فعله الشاعر محمد عمران في ديوانه الجديد (مرفأ الذاكرة الجديدة).

وسفينة الشاعر وصلت محملة بهمومه السياسية والإنسانية والفنية الكبيرة، تاركة أكثر من علامة فارقة بين

هذا الديوان وبين رحلات الشاعر السابقة في (شعب بوان) أو (الجوع والضيف) أو (أغان على جدار جليدي)، وهي جماع ما قدم الشاعر، ذلك أن تجربته الذاتية والموضوعية مع الشعر ومع الحياة تبدو وقد خلّفت الأعمال الأولى بمسافة طويلة.

فقد غدت القصيدة تتخذ لديه شكلاً معمارياً ضخماً، تتعدد فيه الأجنحة والأبعاد، وينأى عن ثوب القصائد المقطعة أو القصيرة. فالقصيدة الأولى في الديوان وهي (رقص ليلي في مدينة ساحلية) مؤلفة من رقصتين متقابلتين: أولاهما ثنائية قديمة على إيقاع عزف منفرد على الناي، والثانية رقصة جديدة على إيقاع الجاز والقنابل وموت نيرودا. ويتلو الرقصتين حوار أثناء الاستراحة ورقص داخلي على إيقاع الدم، ثم يختم القصيدة بنهاية غير يائسة. هذا مثال، وفي الديوان مثال آخر هام، هو القصيدة الرابعة والأخيرة والتي حمل الديوان اسمها، وهي (مرفأ الذاكرة الجديدة) التي كُوّنت من فاتحة، وأربع حركات على هيئة السيمفونية، ثم خاتمة.

وإذا كان محمد عمران قد عرف منذ بداياته بعشق اللغة والمجازات والترميز والإحالات، فإن ذلك كله يصل إلى مدى أبعد في هذا الديوان، ولكنه أقل غموضاً، وأكبر مقدرة على الإيصال، ويمكن للمرء أن يجد مصداق ذلك في أية صفحة يشاء من صفحات الديوان المائة والأربعين، ومن خلال ترداد أسماء نيرودا وبريخت وملاحقة تضمينات أشعارهما وأشعار ايلوار، وروبنسون جيفرز، وييتس، وإشارات الأساطير الشعبية والميثولوجيا الدينية.. إلخ.

وفي بناء القصيدة الواحدة نلاحظ أن محمد عمران قد استقر على الشكل الأثير الذي يزاوج بين خطين لهما طابع قصصي بالأصل، وهما خط المونولوج المحصور بين قوسين لتمييزه عما عداه، وخط القصيدة الآخر الذي يكون في الغالب حواراً بين الشاعر والمرأة الحاضرة على الدوام، في ثوب إنساني أو رمزي أو طبيعي - من الطبيعة

إن قصيدة (حقائب حزن بين دريسدن ودمشق) تجسد ذلك، حيث مخاطبة دريسدن من جهة، واستحضار دمشق على هيئة كتاب يستعرضها من خلال فصوله، من جهة ثانية. وكذلك القسم الثاني من قصيدة (رقص ليلي..) حيث يزاوج الشاعر بين تصوير الجاز والرقص وبين الوحشية الإسرائيلية والهجمة الامبريالية في تشيلي. أما الحوار فيستأثر بالخط الآخر في القصيدة الذي يصور الجاز والرقص. وثمة مثال آخر في القسم الثالث من القصيدة نفسها، وفي قصيدة (القطار...) أيضاً.

وقد يدع الشاعر القصيدة تنثال على هواها في بعض المواطن، بعيداً عن الخطين اللذين ميزنا سابقاً، وتلك ظاهرة أخذت تروج في الشعر الحديث، حيث يغدو المقطع، أو القصيدة لدى بعضهم، سبيكة واحدة (القسم الثالث من قصيدة رقص ليلي...) وفي قصيدة (القطار) قوله: "جوع على الأبواب واقف/ جوع المقاعدالسوداء واقف/ جوع على الشفاه واقف والعسس الطائف في الممشى وفي الجدران/ يصلب الجوع/ ويبقى الجوع واقفاً وتبقى قراءة في وجهه/ قراءة تضيئها النار التي استيقظت. يخافها. نخافها/ كتابة مشطوبة في جسد الهوامش البيضاء/ من يعرف كيف تنهض الكتابة المشطوبة..." (ص 72).

قلنا إن سفينة الشاعر قد جاءت محملة بهمومه السياسية والإنسانية والفنية الكبيرة إلى مرفأ الذاكرة الجديدة التي يرود لها. ولعل هذه الأبيات القليلة أن توضح لنا هوية تلك الهموم بكل جلاء. يقول: "إن لي همي البشري/ هم جنس تدور معامله/ في الظلام الحزين/ لتنسج أقمشة من شباب/ تفصلها/ خوذاً ودروعاً/ لرد الخيول المغيرة"

(ص 48)، كما إن استشفاف صورة المرحلة التي استغرقت إنجاز ديوانه ـ رحلته إلى المرفأ الجديد، يسهم في استجلاء كنه تلك الهموم. فالشاعر يردد في سائر أنحاء ديوانه: هذا زمن القهر/ المهترىء العجوز/ المقرور/ المريض/ الأعمى/ المجنون.. إلخ وتلك أوصاف تقود إلى نقطتين هامتين: الأولى تتصل بثورة الشاعر على ما تمثله، وانطلاقه في النهاية نحو رحلة مستقبلية جديدة، والثانية تتصل بما نجد لدى أدباء آخرين من رؤية مماثلة، وترداد شبه متطابق لتلك الألفاظ. وبالتحديد، نقع على ذلك في رواية حيدر حيدر (الزمن الموحش) وفي ديوان ممدوح عدوان الجديد (الدماء تدق النوافذ). ولعل مزيداً من التقصي أن يكشف لنا امتداداً للصورة لدى آخرين. وعلى كل حال، فذلك أمر جدير بالوقوف عنده مطولاً، ولكن في مكان آخر. إن الطابع السياسي الذي رسم هموم الشاعر تلك، قدجاء من خلال معطيين مباشرين: الأول هو الأحداث المحلية كالاعتداءات الاسرائيلية، والثاني هو الأحداث العالمية: كتجربة تشيلي التي تحتل حيزاً كبيراً في تجربة الشاعر. ولا ريب أن سبب ذلك هو كون بابلو نيرودا الشاعر العظيم جزءاً أساسياً من تجربة تشيلي. ويتشح ذلك الطابع السياسي بوشاح الحزن الذي يحدد الشاعر هويته من خلال قوله: "إن لي حزني البشري/ حزن جنس يحقق أحلامه/ كلها/ كلها/ ما عدا السلام/ ما عدا الحب" (ص 47). وفي موطن آخر يسميه: الحزن العربي. كما يكسبه بعداً إنسانياً جديداً في قصيدته (حقائب حزن بين دريسدن ودمشق) والتي قيل فيها الكثير وقت كتابتها ونشرها، ويبن فيها الشاعر كيف يدفع العربي في هذه الأيام ضريبة النازية الجديدة، ضريبة الصهيونية، عن العالم كله، كما دفعتها دريسدن عن النازية القديمة. إن حزن الشاعر يفقد هنا الهالات الرومانسية، ولا يقود إلى الكآبة القاتلة (يصور الكآبة في الحركة الأولى من قصيدة مرفأ الذاكرة الجديدة، وهو أمر له دلالته)، بل يقود، مع جماع ما كان للشاعر في الرحلة التي أوصلته إلى هذا المرفأ، إلى مستقبل مشرق، تصوره الحركة الرابعة من قصيدة (مرفأ..)، وهو مستقبل تنتصب فيه المرأة والطبيعة والثورة، أو بالأحرى المرأة في أكثر من لبوس، شأنها في الديوان عامة، إذ هي رمز: المرأة والثورة أو المرأة والطبيعة، كما هي إنسان: الحب والجنس وجمال الجسد عامة.

والشاعر ينشد قبل أن يغادر المرفأ الجديد، وديوانه الجديد، إلى الرحلة التالية، فيقول "أحكي عن الذاكرة الجديدة:المطر العظيم/ مستقبل البشر/ الحب لا الملوك/ مستقبل البشر" ثم يغني للمطر في خاتمة الديوان: وداعاً وتزوداً وتأهباً، فلقد انتهت رحلة، وستبدأ أخرى.

*** *** ***

الكتابة على جذوع الشجر القاسي: عبد الكريم الناعم

جيش الشعب 13 / 5 / 1975 ـ دمشق.

مر على الشعر العربي دهر طويل كان فيه كتابة على الطين أو الرمل، لا تلبث أن يعفى، فكأن شيئاً لم يكن. ومع تصاعد نضالات الأمة العربية في سبيل العودة إلى صدر التاريخ، أخذت كتابة الشعر تغدو مسألة أخرى، وإن كان ذلك قد ارتسم ـ أو بالأصح: لا يزال يرتسم ـ في خط بياني كثير الذرى كثير الوهاد. وقد جاء هذا التكوين الجديد للشعر، لأن الشاعر غدا إنساناً آخر غير ذلك الذي قدمته قرون طويلة من تاريخ الأدب العربي: شحاذاً أو أميراً. لقد غدا في أغلب الحالات ـ المعتبرة ـ واحداً من الجمهور العربي الذي ازداد اكتواءً وازداد تيقظاً.

وهكذا صارت كتابة الشعر - وتحديداً الشعر النضالي والإنساني والعصري - حفراً بالسكين على جذوع الشجر التاريخي القاسي، ليس يدمي اليد الحافرة وحسب، بل يدمي القلب الحافر أيضاً.

تلك كلمات تفرضها مطالعة ديوان عبد الكريم الناعم الأخير منذ عنوانه الدال: (الكتابة على جذوع الشجر القاسي). فإلى أي مدى استطاع هذا الشاعر أن يوازي فيما قدم ما يفرضه اسم ديوانه؟ وهل الاسم على مسمى كما يقولون؟

في قصيدة (الطلوع زمن الموت) يقدم الشاعر نفسه:

طالع من مواسم القحط والردى
طالع من تشقق الصخر والثرى
طالع من مساكب الريح بذرة
قنبلة

وطلوعه هذا يتعمد بالحزن، ويخوص في عالم الموت الحق فيستقطب بذلك وجوده الشعري الإنساني، والذي يتخذ في مواطن أخرى الصفة التحريضية، والصفة التنبؤية. وشواهد الديوان على هذا عديدة، أقلها ما نقرأ في القصيدة الأولى (الحزن ليلة المطر):

يا أيها الزنج استفيقوا
إنها كتائب الافرنج فانظروا

وأروعها ما اختتم به الشاعر قصيدته الفضلى (يا فرات) حين قال:

يا أهالي الجنوب والشمال
يا أهالي الجهات كلها
يا عرباً
إني أرى كما رأيت أمس طوفاناً
جديداً
فارفعوا السدات
إنه يجيء بغتة..

إن التحريض والتنبؤ يصطدم لدى عبد الكريم الناعم بما تعكسه بعض القصائد من فردانية تتمثل في الموقف الشعري الرائج على امتداد السنوات الأخيرة عقب هزيمة 1967 وهو موقف التوحد، أو بعبارة أخرى: الشاعر وحده القضية، يعاني ويكابد، يفهم ويرى، يتقدم... الخ، وأصدق مثال في هذا الديوان قصيدة (دثروني).

ومن ناحية أخرى نرى لصفتي التحريض والتنبؤ امتدادات في كل الأنحاء والأعماق: رفاق الشاعر، زمنه، تاريخه.. وهي امتدادات دفعت الشاعر دفعاً إلى بناء تلك المطولات التي فاقت ما رأينا له في ديوانه السابق (حصاد الشمس) من قصائد طويلة، سواء أجاءت مقطعات مرقمة أم بنياناً متصلاً في الظاهر، ولكنه مقطّع في الواقع دون أرقام، وفي كل الأحوال ورطت الشاعر في مطبات نثرية، أو أرغمته على تغيير الموسيقى، كما هو واضح في قصيدة (يا فرات).

هذه الصورة الكالحة سيطرت على الإنتاج الأدبي في أعقاب التراجعات العربية، وخاصة ابتداء من عام

1967. ولقد تلمست بعض مفرداتها في مقال سابق درست فيه ديوان الشاعر محمد عمران (مرفأ الذاكرة الجديدة) وأشرت إلى المفردات ـ فضلاً عن الأوصاف ـ المتواترة عنده، وعند الشاعر ممدوح عدوان في ديوانه الأخير (الدماء تدق النوافذ) وعند حيدر حيدر في روايته الأخيرة (الزمن الموحش). وتلك كما أكدت هناك، ظاهرة مهمة ينبغي أن تدرس مطولاً. إن الصورة لتمتد عند عبد الكريم الناعم عمقاً في التاريخ، وعبر تعامله مع التراث الذي لا يزال يفعل في صنعة الشاعر الفنية فعله الكبير، تماماً كما كان في ديوانه الأول: (حصاد الشمس). ولتبيان ذلك جيداً نحيل إلى قصيدة (دثروني) وإلى المقاطع 7 - 8 - 9 - من قصيدة (الدخول) حيث يصل الأمر إلى حد احتذاء النابغة في مطلعه المعروف (يا دار مية بالعلياء فالسند) إذ يقول الناعم: يا دار مية بالجولان فالعصب... أما استلهام التراث مادة وتجربة فنجده في قصيدة (من مذكرات أبي نواس). ومن غني القول أن نشير إلى الإسقاط التاريخي الذي يحكم تعامل الشعراء عموماً مع المادة والتجربة التراثية بل ويشكل مبررها الوحيد، لأن مرحلة الإحياء والتمجيد وحسب قد فات أوانها، أو خفّ إلهامها على الأقل. يقول عبد الكريم الناعم في هذه القصيدة متقمصاً لسان أبي نواس:

لماذا أيها الحاجب تقسو

....

قل لواليك بأني الشعب كله
مرة يسكرني الشعب وأحياناً بغير
الشعب أسكر
أحمل القنطرة الملقاة في البال
لعل الفارس المنسي يعبر

وفي موطن آخر من القصيدة نقرأ تصويراً للبطل في شخصية رئيس الحرس الذي ينسلخ عن أصله، وينزلق خلف المغريات سريعاً ويسقط. إنه عين الذي يخاطبه الشاعر في قصيدة (الكتابة على جذوع الشجر القاسي) من زماننا:

أيها الوجه المشوه
أنسيت الزيت
والقرية
والبرد
ولون الوحل
وعلى دفء المواقد
يرسم الآتي.

لقد أكثر عبد الكريم الناعم في سبيل أداء المهمة الشعرية التحريضية والتنبؤية من استعمال صيغة الأمر والنهي، وهي الصيغة الخطابية التي ليست الأكثر فعلاً فيما أراده. وهذا ما نلمسه في قصيدة (الكتابة على جذوع الشجر القاسي)، أو قصيدة (دثروني)، أو نهاية قصيدة (من مذكرات أبي نواس) حيث أفعال الأمر بالجملة، والتي تحل محلها في القصائد الأخرى (لا) الناهية أو لام الأمر.

كما احتال الشاعر للوصول إلى غايته بالمزاوجة بين خطين في القصيدة، أحدهما خارجي والآخر داخلي، استبطاني. وميز بينهما بالوسيلة المعروفة: الأقواس. إلا أن اصطناع الشاعر لذلك لم يأت مقنعاً ولا مبرراً، في أغلب الأحيان، حيث يبدو تبادل المواقع داخل الأقواس وخارجها مسألة شكلية، لا تترك أثراً على بناء القصيدة، فيما ينبغي أن تهزه هزاً لو كان تصميمها سليماً. هذا ما نلحظه بصورة خاصة في قصيدة (الحزن ليلة المطر) وقصيدة (تنويعة زمن النخل والمصب). أما في المواطن النرزة التي سلمت من هذا الأمر فقد جاء التوزيع الفني لخطي القصيدة بالغ التبسيط، كما في قصيدة (من مذكرات أبي نواس) التي اعتمدت خطها الخارجي العبارة. اللازمة: (مرة تعتعني السكر) بينما امتد الخط الثاني في سيل الاستذكارات والإسقاطات التي ألمحنا إلى بعضها فيما سبق.

تلك هي كتابة عبد الكريم الناعم الشعرية على جذوع الشجر القاسي، فهل جاء الاسم على مسمى كما سألنا في البداية؟

إننا على يقين أن صنع الإجابة أكبر من أن ينفرد بها ديوان بعينه، مهما كان الشاعر أو الديوان. ولقد سبق لعبد الكريم الناعم أن قدم في (حصاد الشمس) جزءاً من الجواب. وجاءت مساهمة اليوم في هذا الديوان أكبر. ومن المهم، لا من العدل وحسب، أن ننتظر المحطات التالية في رحلة الشاعر.

* * *

شجرة الحديد المزهرة: عبد اللطيف اللعبي

الثورة 15 / 7 / 1975 ـ دمشق.

(يازوجتي الحبيبة
يردنا الفجر إلى الحضور
يستأنف النضال
والحب يتفتح مثل زهرة
في ميدان الثورة
يدي ترتعش حتى منتهاها
إنها الطرف الذي أرغب لو
يقطع مني
لأرفعه كالقربان إليك)

بهذه الأبيات تبدأ قصيدة ـ ديوان الشاعر المغربي عبد اللطيف اللعبي (شجرة الحديد المزهرة) الذي قام بنقله عن الفرنسية مؤخراً أحمد طارق في مجلة (الشرارة) مقدماً له ببعض الأضواء على شخصية الشاعر وتاريخه.

لقد نشأ هذا الشاعر مشبعاً بآثار الازدواجية الثقافية واللغوية التي يعاني منها الكثيرون في سائر أقطار المغرب العربي. لكن اللعبي سرعان ما راح يحسم موقفه رافضاً لعبة المهادنة أو المجادلة أو الارتزاق التي مورست هنا وهناك تحت تأثير هذه الازدواجية، ومتقدماً خطوة فخطوة، وعبر الصراع الدائر نحو التشكل الثوري العربي. ومما

أجّج ذلك في نفسه خاصة عامل الحب، كما يقول أحمد طارق، فحب الشاعر لزوجته يشكل أحد المحاور الأساسية في ديوانه الجديد. والمحور الثاني هو حزيران/ يونيو 1967 الذي قال فيه، في هذا الديوان:

(حزيران، حيث كومت كتبي
أقلامي وأوهامي
ورميتها في مزبلة الأحلام
لقد أفقت نهائياً
على حرف النابالم المشوه
وكأن أول ما رأيته
العيون التي لا تفسد
لرجال فلسطين)

إنها ليست الحزيرانيات المألوفة لدى غالب شعرائنا. إنها وعي للماضي وتجاوز وارتباط بأدوات ذلك، وفي رأسها الثورة الفلسطينية والفهم العلمي الثوري.

أريد أن أفهم
ولكن ليس التواريخ
ومؤامرات القصور
والمدن الميتة والمنبعثة
بل الحركة في صفائها
في دلالتها المضيئة)

لقد تبلورت شخصية الشاعر في أحضان انتفاضات فاس 1954 والريف 1959 وسواها الكثير الكثير، أثناء دراسته، أو اشتغاله بالتدريس، وحتى تأسيسه مجلة أنفاس 1967 وتشكيله مع مجموعة من المثقفين المغاربة لجنة (فلسطين - فيتنام) أوائل 1968، وكذلك تأسيس (جمعية البحث الثقافي) في منتصف العام نفسه والتي نشرت برنامجها في العدد 12 من أنفاس.

ولقد عبر الشاعر عما كانه قبل التحول والتطور إلى أن التقى زوجته في هذه الأبيات في ديوانه الجديد:

(أما ماذا كنت؟
عنقود غضب يجلد الأطلال
بالكاد واعياً لبؤس العالم
الكبير
ثم كانت عيناك
مثل تلك النار فوق الجبل)

وقد عكست مجموعتاه الشعريتان (سلطان باربابريا) و(قصائد شفهية) هذه المرحلة من تطوره.

في سنة 1969 أصدرت أنفاس عدداً خاصاً بالثورة الفلسطينية مثّل منعطفاً جديداً للشاعر والمجلة تجاوزا فيها الطابع البورجوازي القديم. وكان الشاعر قد مر قبيل ذلك بصعوبات حزبية عبر عنها في قصيدة (منشور - تعبئة)

والتي نشرتها المجلة في العدد 13 ـ 14.

وفي المرحلة الجديدة تابع الشاعر خطه. وأصدرت المجلة عدداً خاصاً عن مهرجان الجزائر الثقافي وعدداً آخر عن الثورة في افريقيا. ثم صارت منذ 1970 تصدر بالعربية حتى مطلع 1972. وخلال ذلك نشرت أهم قصائد الشاعر قبل ديوانه ـ قصيدته الجديدة. وتمثل تلك القصائد تحوله الجذري خير تمثيل، وهي (منشور تعبئة، كلنا لاجئون فلسطينيون ـ القرود الالكترونية) وأخيراً (نداء الشرق) التي صمت بعدها حتى كانت (شجرة الحديد المزهرة) في السجن.

إن أهم ما في رحلة الشاعر هذه هو تخلصه من دبق الماضي البورجوازي الذي جسده في مقاطعة (مناقشة الصالون) ومقاطعة عدد من رموز ذلك الماضي المتمثلة في بعض الصداقات، والانخراط الكامل بعدئذ في لجة الصراع الدائر، وهو ما يعنيه القول بكون الشاعر أحد النماذج الجديدة في التشكل الثوري للشباب المغربي.

لقد ابتدأ اللعبي قصيدته الجديدة كما رأينا مخاطباً زوجته. وخصها بأكبر وأبرز مقاطع القصيدة، مجارياً في ذلك ما قرأنا لدى ناظم حكمت أو لدى أراغون. وخاطب الشاعر أيضاً في مقطعين آخرين ولديه (ياسين وهند). وخلال ذلك كله لم يكن ثمة الهم الشخصي، بل كانت المدينة كما هي وكما ستكون. وهذا ما يتجلى في قوله:

(ميتة أيها المدينة التي
لست سوى بيرق للغزوات
اسطبل للجياد وقلعة للمرتدين
أنت المدينة التي ستشاد من جديد رغم النهب والاغتصاب
رغم مجون السلاطين).

وفي القصيدة ذلك النفس القومي الإنساني الثوري الذي يوحد دائرة الخاص بالعام، دائرة الفرد بالوطن، بالعالم. ولعل المقطعين التاليين على ما بينهما أن يبينا ذلك:

عندما أقول عربي
عندما أقول بربري
عندما أقول أفريقيا
عندما أقول شعبي وأمتي
أريد لو تخرق صداها قوقعة العصور

* * *

جاؤوا ليأخذوني
لا تهم وجوههم
والكلمات التي يطلقونها
أليسوا هم هم دائماً
قاتلو غيفارا وسجانو سميح
القاسم ؟

ويخص الشعراء قبل نهاية القصيدة بمقطع هام آخر يخاطب فيه لونيهم: المناضل والمتاجر، الفرسان المتصعلكين وشعراء عصر التجارة. ثم يختتمها بتلك الأبيات المذهلة التي يتوجه فيها إلى الأرض كلها، مكملاً بذلك دورته التي بدأها بخطاب زوجته، فولديه، فرفاقه (في المقطع الهام: أحمد أيها الرفيق جيداً) فمدينته فشعرائها فالأرض.

لقد مارس اللعبي إلى جانب كتابة الشعر ترجمة الشعر الفلسطيني المقاوم إلى الفرنسية. كما أسهم في نقد الأدب المغربي المنشور بالفرنسية في دراسته: (الأدب المغربي الراهن والفرانكفونية) حيث نقض الاندماج الثقافي لبعض المغاربة بالثقافة النيوكولونيالية وساواه باندماج الكتاب البورجوازيين العرب عامة الذين درسوا في أوربا، وعادوا يكتبون بالعربية، ولكن بأكثر سوءاً من الموبوئين بالنيوكولونيالية ويكتبون بالفرنسية. وهذه الأعمال في النقد والترجمة إضافة إلى الشعر تشكل القيمة الثورية لعطاء عبد اللطيف اللعبي الذي جاءت (شجرة الحديد المزهرة) غرة جديدة له، تومىء إلى ما سيعقبها من الغرر التالية.

* * *

أزمة الشعر

الثورة 2 / 11 / 1975 ـ دمشق.

قد تكون مبادرة جريدة الثورة في تقديم النتاج الشعري والقصصي الجديد، اقتصرت على بعض الأسماء، أو قدمت بعض النصوص التي سبق لأصحابها أن قدموا ما هو أفضل في مواطن وأوقات أخرى. إلا أن تلك المبادرة تظل خطوة هامة في إلقاء الضوء على واقع الأسماء الجديدة ونتاجها، وعلى أزمة الشعر خصوصاً. وملاحظة النقاش الدائر الذي أعقب نشر صفحة الشعر مؤخراً تؤكد هذا المعنى المزدوج الذي أسوق حوله النقاط التالية:

1 ـ يحرص بعض الشعراء والنقاد على حرف الحديث في أزمة الشعر نحو ما يزيدها إبهاماً واستعصاءً من خلال تناول العموميات، أو الابتعاد عن مواجهة المشاكل الحقيقية والإيحاء بحصر المفاتيح كلها بين أيديهم، بكل ما في ذلك من عنترية سممت الواقع الأدبي ولا تزال. ولا مدعاة للدخول في التسميات، فأولاء معروفون بين ظهرانينا جيداً. ومعروف أكثر جهدهم في تحويل أزمة الإنتاج الشعري ـ الأدبي والفكري عموماً ـ إلى أزمة علاقات، وإلى أزمة أخلاقية. ويمكن باختصار القول إن الأزمة الناشبة قد تجلت في المظهرين الرئيسيين التاليين:

* الانبهار بالإنجازات الفنية لبعض المتقدمين، وتقفّيها. ومن النادر أن يكون الانبهار بما في بعض اللغات الأجنبية وآدابها. وهذا الوضع قاد إلى تقزيم أو طمس الصوت الخاص للشاعر، وقاد الأداة الفنية للشعر الحديث خاصة إلى مأزق، تبدو كلاسيكية الشعر الحديث أهم علائمه.

* اللهاث خلف معطيات المرحلة التاريخية الفائرة، وانعكاس هذا اللهاث على بناء القصيدة وخيال الشاعر ولغته وموسيقاه وسائر مفردات العمل الشعري. وهذا ما يتصل مرة أخرى بمأزق الأداة الفنية للشعر الحديث خاصة.

إلى جانب هذين المظهرين الرئيسيين لأزمة الشعر لا ينبغي أن نغفل لحظة عن أنها جزء من أزمة أكبر، وهي

أزمة الإنتاج الأدبي والفكري، أزمة المرحلة التاريخية الفائرة، والتي لا يبدو أنها تعبأ حتى اليوم بما يُفرض من إشكالات وحلول بتصنيفات الأجيال، وخصوصاً في ستينات وسبعينات الشعر هنا.

2 ـ قد تحتل بعض الأسماء القديمة في الواجهة الشعرية حيزاً كبيراً. أو قد نعاين محاولات إحياء لبعضها الآخر. إلا أن هذه الأسماء لا تبدو ذات حضور مهم في الواقع الشعري أو الأدبي. وهذه الهامشية تجعلنا نقول إن الأزمة هي أزمة الشعر الحديث هنا حقاً.

3 ـ في ملاحقة مواقع الأسماء على درب الشعر، رغم ما في (المجايلة) من مطبات واحترازات يبدو علي الجندي وحده من بين المتقدمين الذين لا زالوا حاضرين في قلب الأزمة، خصوصاً في نهجه الفني المتميز، وفي المعاناة السياسية التي عكستها أشعاره الأخيرة.

4 ـ وفي درجة الحضور نفسها نرى العطاء الشعري لكل من علي كنعان، محمد عمران، ممدوح عدوان... وهو العطاء الذي وجد نفسه سنة بعد أخرى وعبر علاقته بالمرحلة التاريخية الفائرة، وبفعل هذه المرحلة، في أزمة تجلت على نحو خاص فيما سُمّي بالشعر السياسي بدءاً بما أعقب الهزيمة الحزيرانية. ويمكن القول بثقة: إن التلمسات التي ظهرت من قبل في هذا العطاء قد وصلت إلى إنضاج الشعر السياسي، وإن كان ذلك لا يعني الوقوع على مفاتيح الأزمة، كما لا يعني انتهاء تلمسات ذلك الجيل.

وفي رائعة علي الجندي (البحر الأبيض المتوسط) ومن بعدها رائعة علي كنعان (مثلما صعدوا يسقطون) وديواني مرفأ (الذاكرة الجديدة) لمحمد عمران و(الدماء تدق النوافذ) لممدوح عدوان، ما يؤكد ذلك.

5 ـ أعقبت الأسماء الأخرى، أو بدأت معها دون أن تحقق حضوراً معتبراً إلا فيما بعد، أسماء أخرى (أحمد يوسف داوود، فايز خضور، علي سليمان، بندر عبد الحميد، وفيق خنسة، أيمن أبو شعر، عبد الكريم الناعم، ممدوح السكاف...) وهذه الأسماء، مع اعتبار الفوارق فيما بينها، وأهمية ما قدم بعضها أو غنى وعود ما قدم البعض الآخر، إلا أنها لم تتجاوز نتاج من سبقها، على الرغم من أنها أحياناً اختصرت الثمن الذي دفعه أولاء. وبالتالي فإن هذه الدفعة التالية من الشعراء لم تضف إلى الأزمة إشكالات جديدة هامة، ولم تطرح حلولاً. وبالانتقال إلى من قدمت جريدة الثورة مؤخراً كعيّنة من النتاج الأحدث سناً، نجد أن إضافات أو حلولاً لم تقدم أيضاً ـ الحديث لا يجري هنا على أزمة النشر ـ فهل معنى ذلك أن الأزمة لا زالت أزمة الجيل الأسبق؟ أم أن الأجيال المتعاقبة حتى اليوم تعيش أزمة مستمرة، هي مرة أخرى، أزمة هذه المرحلة التاريخية الحرجة التي لا تعبأ بتصنيفات المجايلة، وخصوصاً في ستينات وسبعينات شعرنا؟

6 ـ وأخيراً: لم يتواكب هذا العطاء الشعري بدفعاته المتتالية ومشاكله مع عطاء نقدي يذكر. أي إن الأزمة الشعرية ظلت وحيدة الجانب. وقد سبب لها ذلك أذى مضاعفاً.

* * *

والآن: ما حدود الإسهام الشعري للأسماء الجديدة التي قدمتها (الثورة)؟

لقد ظهرت بصمات عدد من الشعراء السابقين في بعض هذا النتاج الجديد، وبصور متباينة، مما يعيدنا إلى أول ملامح الأزمة التي ذكرنا: الانبهار، واختفاء الصوت الشخصي.

إن قصيدة (الصعب الأكبر) مثلاً قد عكست لغة محمد عمران. ولئن استطاع، معين فقير أن يجعل لغة

القصيدة خالية من الزوائد، رشيقة، إلا أن ذلك لم يخف طابع وجدانيات محمد عمران خاصة حتى فيما أبداه فقير من جرأة على الفعل المضارع، إذ أقحم عليه أل التعريف مرتين.

وفي قصيدة رياض حسين الصالح يبدو على نحو أسوأ اقتفاء علي الجندي. ولعل العلاقة الصحية الوحيدة في هذا الصدد هي ما نرى بين غنائية علي كنعان ومأمون ضويحي. فها هنا لم يضع صوت ضويحي، على الرغم من أنه واجه في المقطع الثاني بعض المتاعب النثرية، وعلى الرغم من أنه عوّل على جملة (أعرف أنني)، والتي كادت أن تغدو لازمة بعض الشعراء الذين تقدموه، بكل ما لها من دلالات.

ألا تجعل هذه الظاهرة الأولى في نتاج من قدمت (الثورة) المهمة الملحة هي التخلص من التأثر المرضي الفج، وتمييز الصوت الشخصي؟ ولعمري إنها لمهمة كبيرة.

لقد استطاعت بعض الأسماء الجديدة أن تقدم شعراً حقيقياً توفرت له التجربة الفنية، كما في قصيدة مأمون ضويحي، وقصيدة علي عيد حسن التي لم تقع فيما وقع فيه الكثير ممن أرادوا التعربش على الحرب لدخول عالم الشعر. وفيما عدا هذه القصيدة يمكن القول إن المعاناة الغنائية (الحب، الغربة...) تتحكم بالنصوص المنشورة، وهي بذلك تمتاز عن الطابع العام لقصص الأسماء الجديدة التي سبق أن قدمتها الجريدة، وتكمل خريطة ما لدى الأسماء الجديدة عموماً في الأدب.

أما قصيدة محمد علي اليوسفي فقد جنحت إلى النثر منذ تلك البداية بأن المصدرية وما تلا. كذلك بدا التغيير الموسيقي في (كلمات.. إلى ميت) لجميل أبو صبح، ميلاً إلى السبيل الأسهل في الصياغة، لا استجابة لمتطلبات القصيدة. وتأتي أخيراً قصيدة محمد مصطفى درويش لتنقض نقضاً تاماً كل ما تبرع به بعد نشر القصيدة من دفاع عن الشكل، وذلك فيما كتبه في الجريدة نفسها تحت عنوان (في البدء كان الشكل وسيبقى). إن من يتحيز هذا التحيز النظري كله للشكل، ويكتب الشعر، مطالب بتجسيد تحيزه، لكن القصيدة جاءت عاجزة تحت وطأة المزاوجة مع النابغة والتاريخ، تحت وطء المضمون، وهذا وحده ينقص التحيز للشكل على طول الخط، في الشعر وفي سواه، ويؤكد أن العلاقة بين طرفي المعادلة هي علاقة جدلية لا أسبقية فيها، وذلك هو الطرح الديالكتيكي. أما تقديم الشكل، فأمر سبق إليه كثيرون، وعرف منذ عهد بعيد كطرح بورجوازي ليس في الشعر فحسب.

* * *

البنيوية والشعر

الثورة 17 / 12 / 1975 ـ **دمشق.**

حظيت دراسة عبد الكريم حسن لقضية الأرض في شعر محمود درويش باهتمام إعلامي إثر صدروها في كتاب، بعد أن نال صاحبها عنها رسالة الماجستير من جامعة السوربون. إلا أن ذلك الاهتمام لم يعرض إلى ما تنثره الدراسة من أسئلة جديدة على بساطنا، تتعلق بصلاحية البنيوية كمنهج للدراسة النقدية، وما إذا كان من الأفضل أن تتزاوج محاولات الدراسة البنيوية لأدبنا ببقية المناهج المطروحة أم أن تنفرد وحدها؟ ولعل من المفيد هنا التذكير بما نشر منذ بضعة شهور للمستشرق أندريه مايكل المشرف على رسالة عبد الكريم حسن المذكورة،

حيث قدمت مجلة الموقف الأدبي له بحثاً بنيوياً في شعر الياس أبي شبكة.

راجت البنيوية في فرنسا في الستينات خاصة كأحد الاتجاهات الشكلية في النقد الفرنسي المعاصر. ويعزو البعض ذلك الرواج إلى اندحار الوجودية، وحالة الانتفاء الحاد للقيم الروحية التي سادت فرنسا، فضلاً عن الدور الشخصي البارز الذي لعبه (رولان بارت) مؤسس جماعة (تيل كيل) البنيوية التي حاولت الاستناد إلى ما خلفته المستقبلية الروسية بدءاً بغلبة الاهتمام باللغة والشكل.

إن تأسيس ونشاط هذه الجماعة جاء كمؤشر على دخول البنيوية مرحلة جديدة شديدة الاختلاط والتشوش. فمن ناحية ظهر الشبه الكبير بين أطروحات هذه الجماعة وبين أطروحات البروليتكولت الطيبة الذكر، حيث المطالبة بإسقاط الثقافة البورجوازية كإسقاط الجماعة البنيوية للحزب الشيوعي الفرنسي، والتي بدأت بعطف مجلة النقد الجديد على المنهج البنيوي ومعاضدتها له، ثم انتهت إلى الطلاق، بعد أن غرق قسم كبير من البنيويين في الفوضوية التي تتذرع بالماركسية اللينينية، وتسعى لجمع الماركسية بالفرويدية بعلم اللغة والإشارة... إلى أن وصلت أخيراً إلى طرح البنيوية ليس كمنهج للدراسة، منفرداً، أو بالمشاركة مع المناهج الأخرى، في الأدب أو في بعض الجوانب الموضوعية الأخرى، وإنما طرح البنيوية كأساس لمعرفة الواقع وكمنهج لتفسير العالم. وهكذا سارت العربة بالبنيوية من علم اللغة إلى الأدب إلى علم النفس إلى الفلسفة، إلى العالم والواقع، ومن يدري ماذا تخبىء بقية الطريق؟

إن إحلال المنهج البنيوي محل المنهج الديالكتيكي كأساس لمعرفة العالم معرفة علمية هو المطب الذي وصلت إليه البنيوية أخيراً، والذي لا ينبغي أن نغفل عنه لحظة، ونحن نقبل على بعض المحاولات التطبيقية البنيوية في الأدب العربي، سواء بجهود عربية أو استشراقية، كجهود عبد الكريم حسن وأستاذه أندريه مايكل. لقد برهنت البنيوية في فرنسا خاصة، وفي ايطاليا أيضاً حيث أعمال البنيوي الكبير سانفنيتي - نظير رولان بارت - على صلاحيتها للبحث في بعض الجوانب كمنهج للتحليل. ولكن ذلك لا يجعلها أساساً لتفسير العالم ومعرفة الواقع وو... إلى آخر ما روّجه ويروّجه بعض البنيويين المتطرفين في فرنسا وفي سواها.

والذين تحدثوا عن دراسة عبد الكريم حسن التي "حاولت أن تستفيد من جميع المدارس الفنية" كما ذكر المؤلف في مقدمة دراسته، من هؤلاء عدد كبير ممن ركز على الصفة البنيوية لهذه الدراسة، واحتفى بها، فبدا ملكياً أكثر من الملك، وذهب أبعد مما أراد المؤلف، كما ظهر في عمله العياني. وهذا الأمر هو الذي دفعنا إلى توجيه الحديث هنا وجهة ثانية تبدو بعيدة عن دراسة عبد الكريم حسن، لكنها في واقع الأمر ليست كذلك. إذ أن معرفة ظروف صعود البنيوية، وطروحاتها الحالية، ومناقشة أهمها كما مر بنا، كل ذلك لمما يسهم في وضع دراسة عبد الكريم حسن وسواها مما يتعرض بنيوياً لأدبنا موضعاً صحيحاً، بعيداً عن الانبهار أو الاحتفاء المزوّر.

إن اعتماد عبد الكريم حسن في بعض جوانب دراسته على البنيوية لم يبعده عن المنهج التحليلي التاريخي، خاصة في فصول الكتاب الأولى، حيث الحديث عن قضية الأرض في الشعر الفلسطيني الشعبي والفصيح، قبل نكبة 1948 وأثناءها، وبعدها، داخل الأرض المحتلة، وفي المنفى الفلسطيني. ولما انتقل المؤلف إلى دراسة شعر محمود درويش، بعد تلك التقديمات الطويلة، زاوج البنيوية بالتحليل الطبقي، مما حما محاولته من الاصطباغ بصبغة النقد الشكلي، وإن كان لم يحمها بالطبع من بقية احتمالات الخطأ والصواب في كل عمل جاد، وخاصة في المقارنات الاستعراضية العجلى التي عقدها المؤلف بين درويش وأراغون، أو بين درويش ولوركا.

لقد درس عبد المحسن طه بدر قضية الأرض في الرواية العربية، في كتابه المعروف: الروائي والأرض، واتبع منهجاً آخر في الدراسة، واليوم تأتي دراسة قضية الأرض في الشعر على يد عبد الكريم حسن، وهكذا تحظى قضية الأرض في أدبنا باهتمام متزايد. ولكن الأهم، هو أن سبل ذلك الاهتمام الجاد لا تتوقف طويلاً عند صرعات النقد الشكلي المستورد، وذات الأساس والطابع البورجوازي الذي يبهر أشباه الكتبة، أو الذين تصلبت أعناقهم على (قبلة) الغرب.

* * *

الواقعية والشعر: هيجو وشكسبير

الثورة 19 / 1 / 1977 ـ دمشق.

كلما تعمق البحث في الواقعية أضيئت جوانب أكثر ثراء وبهاء في الأدب والفن، سواء في ذلك ما يرفد به التاريخ عصرنا، أم ما سبق أن رفدته به العصور جميعاً.

وكلما تعمق البحث في الواقعية ازدادت فيها الصفة الهجومية على الأعداء الكثر الذين أدمنوا قصفها، وفي أفضل الأحوال المهاجمة على استحياء.

إن دائرة أولاء الأعداء تضيق، وإن كان خطرهم يتفاقم. وثمة عدد غير قليل منهم ـ من أذكيائهم بالأحرى ـ شرعوا يتسللون وينطوون تحت راية الواقعية متبعين تكتيكات جديدة في قديمة محاربتهم لها ولكل ما تعنيه خارج الأدب والفن قبل الذي تعنيه داخل أي منهما.

والبحث المتعمق في الواقعية قد مد لها جذوراً ـ وأي جذور ـ في قمم النتاج الإنساني. وهكذا لم يعد سيف التحريم مسلطاً على مثل نتاج بيكاسو، أو هيجو، أو شكسبير. أو لم يعد الاحتكار البورجوازي والعجز اليسراوي معاً، يحددان ما للواقعية في الأدب والفن وما عليها. لقد باتت الواقعية نفسها تقرر دون أن يعني ذلك البتة أي إقحام أو ابتسار. إن الاكتشافات المتتابعة العظيمة التي تثري الواقعية وتعمقها قد قطعت الدرب مبكراً على تكتيكات المحاربين الجدد ـ القدامى من داخل حصن طروادة، حين تصدح عقيرتهم بالواقعية من كل حدب وصوب، من كل نتاج ومرحلة من كل لون، ليختلط الحابل بالنابل ويكون لهم ما يكون.

بين يدي نص شعري بديع لفيكتور هيجو، قرأه (أراغون) الواقعي، لا السيريالي، على ضوء المنهج الواقعي، مثلما قرأ سائر شعر هيجو.

والقصيدة تحت عنوان (حياة سعيدة) كتبها سنة 1853 في عقابيل الانفجار الثوري التاريخي 1848 وفي عقابيل (تنظيف) الشاعر لنفسه من البدايات والرواسب الملكية والرجعية.

إنها قصيدة لؤلؤة، ظلت مكنونة على الرغم من أن غير الواقعيين قد قرأوها. لكن اللؤلؤة، تتقدم كلما تعمق البحث في الواقعية، كي تنتظم في العقود التي ترصع النضال الإنساني ضد كافة صنوف اللصوص والنمامين، أصحاب النفوذ والمحتالين والقذرين. يقول فيكتور هيجو:

"حسناً، أيها اللصوص، النمامون، المحتالون القذرون، أصحاب النفوذ!
اجلسوا سريعاً حول الملذات!

أسرعوا: هناك مكان للجميع
أيها المعلمون، اشربوا وكلوا فالحياة تجري بسرعة
إقطعوا الغابات، انهبوا
الخزائن
أفرغوا المستودعات وجففوا الينابيع
فالأزمنة آتية
خذوا آخر القروش، خذوا بفرح وسهولة
من شغيلة الحقول، من شغيلة المدن
خذوا اضحكوا، عيشوا
البذخ ! هذا حسن، عيشوا، كلوا
فعائلة الفقير تموت على الحصير،
بلا أبواب ولا شبابيك.
والأب، مرتعشاً، سوف يطلب الصدقة في الظل
والأم لا خبز لديها، والفقر قاتل
لم يعد للطفل حليب".

شعر بسيط ينفذ إلى صميم العلاقات التي تكتنفه، وإلى صميم الحالات التاريخية المماثلة والمستمرة، ما دام للطبقية أي شكل من أشكال الوجود. شعر ينخرط في التاريخ: فناً، تخييلاً، رؤيا، حافزاً، وذلك كله ليس غير إشارة من إشارات الواقعية في الشعر، لكنها إشارة تدفع قدماً البحثَ في الواقعية، مثلما يدفع الشعر الواقعي قدماً الحناجر التي تصدح به نحو الأزمنة الآتية، أليس هذا ما قاله هيجو؟

ولقد صنع سوتشكوف صنيع أراغون، فقرأ شكسبير على ضوء المنهج الواقعي، ولم يقف عند مسرحه الذي يحلل المضمون الواقعي للعلاقات والتفاعلات الاجتماعية، ممهداً بذلك الدرب أمام الواقعية، وخصوصاً في نقلته الفنية المعجزة من الخاص إلى العام. وعلى الرغم من كل الأوهام والاستلابات التي تناثرت في تراثه.

أجل، سوتشكوف قرأ شعر شكسبير أيضاً. وخاصة هذا الذي جاء في مرحلة الصراع الضاري بين البرجوازية والإقطاعيين، حين صار (الأصفر الرنان) رمز المرحلة، وملخصها. قال شكسبير:

"يا سادتي، هذا الذهب
يجعل من رذيلة الرذائل
فضيلة أطهر من الزنابق
كل حقارة
تصبح عبر ألف الذهب
شهامة النبل، غار المجد
الأصفر الرنان
يجعل من أصغر جبان

طليعة الفرسان".

إنها إشارة أخرى من إشارات الواقعية في الشعر، تدفع قدماً البحث في الواقعية، مثلما يدفع الشعر الواقعي قدماً الحناجر التي تصدح به، نحو الأزمنة الآتية، ذلك أيضاً ما يقوله الشعر هنا، ذلك أيضاً ما تعرفه الحناجر هنا، وذلك ما ينبغي أن نكتب عنه، ونكتب.

* * *

أسطورة الموت والانبعاث

البعث 7 / 6 / 1979 ـ دمشق.

تبدو ريتا عوض في دراستها الصادرة عن مؤسسة الدراسات العربية ـ بيروت 78 ـ تحت عنوان (أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث) تبدو شديدة الحماسة لمنهج النقد الأسطوري والنفسوي، ومريدة مخلصة لنورثروب فراي ويونغ. ولذلك فهي تحاول في الفصل الأول من دراستها التي توفَّرَ لها حظ كبير من المنهجية، أن تقدم النقد الأسطوري وعَلَمَه الأكبر: فراي، للقارىء العربي، وللناقد والمبدع أيضاً. وتظل هذه المحاولة بارزة في سياق الفصل الثاني الذي خصصته لدراسة أسطورة الموت والانبعاث عامة. ثم يبدأ التخلي عن ذلك يقوى في الفصل الثالث الذي خصصته لدراسة (موت الحضارة العربية وانبعاثها وتجليهما أسطورة في الشعر الحديث). حتى إذا وصلت إلى الدراسة التطبيقية التي تناولت فيها بعضاً من قصائد السياب وأدونيس وحاوي والبياتي، بانت بقوة الهوة بين الموقف النظري والمقدرة على التطبيق.

تسجل ريتا عوض في رأس دوافعها لهذه الدراسة عدم توفر ناقد يكشف الذرى العالمية التي بلغها الأدب العربي قديمه وحديثه. وحبذا لو أفاضت في تناول هذه القضية، حيث تستبد بجل الأقلام النقدية العربية ـ اللامع منها خاصة ـ عقدة الخواجة وعقدة الصغار في التعامل مع الإنتاج الأدبي المحلي والإنتاج العالمي.

وتدعي الكاتبة أنها أول من يتناول هذا الموضوع في العربية، في دراسة علمية معمقة ومتسعة ـ والوصف لها. ولست أدري إلى أي حد يجوز لها مثل هذا الادعاء، بيد أنه تحضر إلى ذاكرتي الآن دراسة سلوى الخماش وابراهيم بدران: دراسات في العقلية العربية، الجزء الأول: الخرافة، والتي تعود مراراً إلى الانعكاسات الروائية العربية لبعض جوانب الأسطورة. وقد ظهرت هذه الدراسة منذ خمس سنوات، في سنة إنجاز ريتا عوض لدراستها كما حرصت على التوضيح في الصفحة الأولى. ودعوى الريادة لا تعني الشعر وحده، وعلى أية حال فليست هذه هي النقطة الأهم فيما استهلت به الكاتبة دراستها. فهي تشكو بعد ذلك من عدم توفر المصطلح النقدي، الأمر الذي حتم عليها توليد مصطلح معادل للمصطلح الغربي. والحق أن ذلك لا يظهر في دراستها بهذا الحجم الذي ترسمه في صفحاتها الأولى. فإذا ما استثنينا (النماذج الأصلية) فإننا سنرى مصطلحاتها الأساسية الأخرى متداولة، ومستوية في حد اصطلاحي أدنى، من خلال الجهود العربية في علم النفس والنقد الأدبي خلال العقد الأخير على الأقل.

وتؤكد عوض أنها لن تعتمد نظرية نقدية جاهزة، وإن كانت ستفيد من آراء فراي. إلا أن دراستها تؤكد أمراً آخر، ألا وهو الاحتذاء الأمين حيثما أمكن لتعاليم فراي. وهي تُدين مع معلم النقد الأسطوري النقاد الوجوديين

والفرويديين والماركسيين. وتنعتهم معه بنقاد (الموقف النقدي) لا النقد الأدبي، لأنهم لا ينطلقون من داخل النص. وتلك هي الحجة المعروفة في مقارعة النقد البورجوازي عامة للمذاهب النقدية الأخرى وخاصة النقد الاجتماعي. وهذه النقطة ـ تحاول الكاتبة متابعة العَلَم ـ لا تجعلها تتعارض مع إلحاح النقد الأسطوري على الإفادة من العلوم الإنسانية الأخرى. ويهمنا أن نلاحظ أيضاً إلحاح الكاتبة وهي تضع دراستها بين يدي القارىء على هاتين النقطتين:

* افتقادها لدراسة نقدية منهجية تتناول الأدب العربي القديم، والإشارة أثناء ذلك إلى القبيلة ومدلولها الأمومي حسب يونغ. وحبذا لو اطلعت الكاتبة على جهود يوسف اليوسف النقدية النفسوية في الأدب الجاهلي، خاصة أن هذه الجهود قد ظهرت في الفترة الفاصلة بين إنجاز ونشر دراستها.

* تبرير اختيار نصوص الشعراء المذكورين بكون هذه النصوص ذروة نتاج أصحابها. وما يبدو هو أن هذه النصوص أكثر ملاءمة لغرض الدراسة الأسطوري ـ النفسي، لا ما ذكرت، بحسب اتفاق سائر النقاد على اختلاف وجهاتهم ومستوياتهم، إذا ما استثنينا أنشودة المطر للسياب.

في المستوى النظري من هذه الدراسة تشرح الكاتبة بالدرجة الأولى تعاليم فراي اعتماداً على كتابه الأساسي (تشريح النقد) فتذكر أن النقد الأسطوري جاء رداً على النقد الجديد الذي يركز على تحليل النص الأدبي، ويعارض الالتزام الاجتماعي والحضاري للأديب، الأمر الذي يلح عليه النقد الأسطوري. وتوضح عوض أطروحات معلّمها المركزية في كون التراث الأدبي قد حل محل الأساطير، وفي أن الأعمال الأدبية تتضمن رموزاً تتكرر. وهذه الرموز هي (النماذج الأصلية) التي تصور حقائق نفسية مطلقة مكبوتة في اللاوعي الجماعي الإنساني. إن دراسة هذه النماذج هي محور النقد الأسطوري. وعلى هذه الطريق يفيد هذا النقد خاصة من الأنثروبولوجيا وعلم النفس والفلسفة، ويرى الشعر سبيلاً إلى بناء الحضارة ـ لاحظ أحد أنساب الدعوة الأدونيسية ـ وتعرض الكاتبة لاعتماد فراي الكبير عل فريزر في (الغصن الذهبي) وتركيزه على (الطقس)، وتتابع مرتكزات فراي عبر:

* المدرسة الوظيفية الأنثروبولوجية: مدرسة مالينوفسكي التي تؤكد أن الأدب يصدر عن أصول أسطورية، بحسب المرحلة الحضارية. والكاتبة ترفض التأويل الحرفي للأسطورة لدى هذه المدرسة.

* المدرسة البنائية ـ شتراوس، والذي عدّ الأسطورة موازية للغة والموسيقى، مما يجعل قيمتها في نسقها ـ مع الأساطير الأخرى ـ كالأصوات، يبدد انفرادها جدواها. وقد طور فراي هذا المبدأ إلى ارتباط العمل الفني الواحد بالتراث الإنساني. كما أسس على أطروحة شتراوس أن طبيعة العقل الإنساني لم تتغير، وأن الأسطورة ليست دخيلة على العصر الحديث. وقد أخذت الكاتبة على شتراوس فصله بين الشعر والأسطورة.

وتعرج الكاتبة على دراسات كاسير وهيدجر المثالية في الحضارة، حيث عد كاسير الرمز معادلاً لإنسانية الإنسان، والحضارة نتاجاً للطاقة الرمزية لدى الإنسان، والإنسان حيواناً خالقاً للرمز. كما فسر هايدجر حاجة الإنسان الحديث للأسطورة بإضفائه معنى ما على وجوده. ولا تعلق الكاتبة على التغييب الذي تتضمنه هذه الأطروحات للعناصر التاريخية الأساسية في الحضارة الإنسانية، ووضع الإنسان المعاصر أمام العناصر الاجتماعية والاقتصادية، مما يرسم لموقفها هيئة مثالية تختلط فيها المشارب الوجودية بالنفسوية بسواها.

وفيما يتعلق بالمشارب النفسوية يمكن ملاحظتها بوضوح من خلال الشطر التطبيقي في الدراسة. ولكن قبل

ذلك تظهر أيضاً بقوة في شرح مرتكزات فراي عبر جهود يونغ، مكتشف الرموز الإنسانية المكررة وصاحب نظرية النماذج الأصلية ـ ينعت النقد الأسطوري أيضاً بالنقد النموذجي الأصلي مما يبين مدى سطوة يونغ عليه ـ. وتنوه الكاتبة بكون يونغ أول من وعى أهمية الأدب الملتزم حين عارض فرويد في أن الأدب تجربة الإنسان الكلي لا الفردي. وليست هذه بالاندفاعة الوحيدة للكاتبة خلف مذهبها، وإن يكن الثمن بعض الحقيقة. فهي تتجاهل سبق القرن التاسع عشر، وخاصة على يد ماركس وأنجلز، بدعوى الالتزام التي جهر بها يونغ بعد ذلك وعلى نحوه الخاص، في مطلع هذا القرن.

تشرح ريتا عوض في الفصل الثاني من دراستها الأسطورة السامية الكبرى حول الموت والانبعاث: أسطورة أودن الذي سماه الاغريق بعدئذ: أدونيس، وسماه السومريون بعدهم تموز. وإلى جانب هذه الأسطورة ـ المركبة ـ تبحث الكاتبة في الأشكال الدينية التالية لها: المسيح، أهل الكهف، الخضر، الحسين. وتدلل عوض عبر ذلك على إحاطة كاملة بالموضوع، ومنهجية دقيقة. لكن (الحس التاريخي) يظل ضعيفاً. ثم نراها تخطّىء ابن خلدون في مطلع الفصل الثالث في حكمه على الحضارة العربية بالموت، مشبهة له بحكم شبنجلر على الحضارة العربية، خلاف ما فعل توينبي الذي تتحمس له. وتسوق ريتا عوض في هذا الفصل تحليلاً ـ تقدمياً ـ لتحدي الانبعاث الذي واجهته الحضارة العربية منذ غزوة نابليون ومحمد علي. إلا أن إصرارها على محاوله استيعاب هذا الامتداد التاريخي الزاخر منذ تلك الفترة حتى اليوم، في حيز محدود، غلّب على هذه المحاولة طابع التسرع والعمومية وخفف من الطابع المنهجي.

ويبدو جلياً في هذا الفصل الموقف المثالي للكاتبة حين جعلت علم النفس دليلها الأكبر في تفسير ظاهرة ارتباط الإنسان عامة بالأرض، وإصرار العربي على تحرير أرضه. فالسبب كما ترى هو أن نموذج الأرض ـ الأم الكامن في اللا وعي الإنساني لا يستطيع أن يتقبل تفتيت الأرض، لأن في ذلك قتل الأم، علة الحياة وملجأ الإنسان ـ ص 87 .

واعتماد الكاتبة على علم النفس يظهر أقوى في الفصل الأخير التطبيقي مزاحماً الأس المنهجي لدراستها: النقد الأسطوري. ونذكر ذلك مع اعتبارنا للأساس اليونغي لهذا النقد. وقد جاء الفصل التطبيقي أضعف فصول الدراسة، وإن اختلف الأمر نسبياً فيما يتعلق بأدونيس[1].

فالكاتبة تكثر في هذا الفصل من الشواهد، وتعتمد أسلوب الشرح التعليمي ـ شبه المدرسي ـ في مواقع كثيرة. ويذكر تحليلها للسياب بتحليل يوسف اليوسف لقصيدة حفار القبور التي نشرها في أحد أعداد الملحق الثقافي لجريدة الثورة. أما دراستها لأدونيس فلعلها كانت ستأتي أكمل وأغنى لو أن الكاتبة أخذت في حسبانها النشأة الدينية الخاصة للشاعر، وموقفه السياسي، وخاصة في الخمسينات.

لقد اغتنت المكتبة العربية في السنوات القليلة الماضية بالدراسات التي تتناول الأسطورة من جوانب شتى. وأود أن أنوه خاصة بدراسة سلوى الخماش وابراهيم بدران التي سبق ذكرها، كذلك بدراسة علي زيعور: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، ودراسة مصطفى حجازي: سيكولوجية الإنسان المقهور. ولعل دراسة ريتا عوض قد خسرت خسارة غير قليلة إذ لم تقف إزاء هذه المعطيات الجديدة قبل أن تدفع بدراستها للنشر، مكتفية بمناقشة أسعد رزوق وخليل أحمد خليل.

إن هذه الدراسة تقدم دليلاً إضافياً على المطبات التي تنتظر النقل الميكانيكي وشبه الميكانيكي للمناهج

النقدية الغربية، سواء تلك التي تتكىء على علم النفس أم على الأسطورة أم على المذهب الموضوعي الأوربي الأمريكي. فدرب النقد الأدبي العربي المنشود المرتبط بأساسه التاريخي، والمتطلع إلى الإفادة من الثراء الثقافي الإنساني المعاصر، هذا النقد يقتضي أكثر من التبحر في علوم العُقَد والأساطير. ولعل المستقبل يجعل المؤشرات الإيجابية في منهجية وتقدمية ريتا عوض تلبي هذا الذي يقتضيه النقد المنشود.

---

1 ـ ولكي نتبين ذلك تماماً فيما يخص السياب، لنقارن دراسة ريتا عوض بدراسة عبد الرضا علي (الأسطورة في شعر السياب) من منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، الفصل الأخير الذي درس فيه المطر والميلاد والموت. ومن المفيد أيضاً المقارنة بين الفصول النظرية في دراسة عوض والفصل الأول في كتاب عبد الرضا حيث درس الأسطورة بين الواقع والحلم، وكذلك الفصل الثاني حيث درس تأثير الغصن الذهبي وطقوس النماء وأساطير العالم القديم والكتاب المقدس.. على السياب.

* * *

رسالة إلى الشعراء ونقاد الشعر

البعث 3 / 4 / 1984 ـ دمشق.

في كل زاوية يتردد الحديث هامساً أو صاخباً: الشعر في أزمة، القصة في أزمة، النقد.. وأشياء أخرى كثيرة، أقل أهمية أو أكبر. وعلى الرغم من أن المرء لا يحتاج إلى كبير عناء في تلمس شبه الإجماع على ذلك، فإن مقاربات أزمة الشعر خاصة تبدو الأضعف، في الوقت الذي لا يزال يبدو فيه تواتر إنتاج الشعر أعلى مما يُلحظ في سواه من الأجناس الأدبية.

إن ملاحقة ما تطلع به الدوريات وما يقدم في المسابقات والأمسيات، وما ينشر، سواء لدى المؤسسات أو الجهات الخاصة أو على نفقة أصحابه، وكذلك ما يتسنى للمرء أن يطلع عليه، مما لم يتح له الإعلان عن نفسه لسبب أو لآخر، إن ملاحقة ذلك كله تلح بالسؤال عما جرى ويجري للشعر منذ عقد ونيف، مثلما تلح بالسؤال عن المآل.

والمتتبع لمسار الشعر خارج القطر يعاين الحالة نفسها وإن اختلفت التعابير. ولست أنكر أن إلحاح السؤال يتضاعف عليّ كلما وقفتُ إزاء اسم لم يكرس. ذلك أني أتوخى التقاط جوانب مختلفة عن سؤال الأزمة الناشبة على يد أولاء الذين لم يألفوا الحلبة ولم تألفهم، بعد أن كاد اليقين أن يأخذني بأن مسألة تجديد الانطلاق وتجاوز النفس لدى ميامين الشعر قد طال انتظارها، كما يخالجني الشك في أن هذا الانتظار سيطول في المستقبل المنظور.

كتابات

من أجل ذلك سوف أحاول أن أقدم، وأساساً لأولاء الذين يسعون صادقين إلى دخول حلبة الشعر ـ لا الذين يساقون إليها ـ مقاربةً هامة لأزمة الشعر في السبعينات في مصر، سبق أن قدمتها النشرة غير الدورية "كتابات" التي حاول عبرها عدد من الشعراء والكتاب الرافضين الدخول في القنوات الرسمية وشبهها، أن يقدموا مساهمتهم.

لقد خصصت "كتابات" العددين السابع والثامن، لشعراء السبعينات في مصر. الأول كان للنصوص والآخر للدراسات. وفي افتتاحية العددين جاء تحديد المعني بشعراء السبعينات مركّزاً وبعيداً عن دعوى الأجيال وصراعها، وبما ينطبق إلى حد كبير مع ما عنيتُ فيما تقدم بالذين يسعون صادقين إلى دخول الحلبة المأزومة.

فشعراء السبعينات ـ وما بعدها ـ المعنيون هم أولاء الذين بدأ وعيهم الشعري والثقافي يتفتح منذ أكثر من عقد، وبدأ إبداعهم أثناء ذلك أو فيما بعده. وهذا ما يمايز شكلياً، بينهم وبين المكرسين الذين سبقوا واستمروا. أما الجو الذي نشأ فيه أولاء فترسمه "كتابات" في صورة السبعينات العجاف. واستطراداً أضيف: هذا النصف الأول من الثمانينات على الأقل. إن تفاصيل تلك الصورة تتحدد في النشرة المذكورة بمصادرة المنابر الجادة، وإخلاء الساحة للطحالب الثقافية، ونشاط محاولات التكريس، وسواد حالة الاسترخاء العقلي، وسيطرة المحافظة الأدبية والفكر السلفي، وغرق النقاد الذين يُعوّل عليهم بأزياء النقد الأدبي الغربي التي باتت قديمة في موطنها، وتحوّلُ أولاء النقاد إلى نقلة، لا مبدعين.

إنه الجو المأزوم المحبط بقدر انطوائه على التحدي وعلى الإمكانية. وفي هذا الجو تكبر وتتعقد مهمة الشاعر، بدءاً من التجديد في غياب العملية النقدية حتى الطبع والتوزيع بشكل شخصي.

ملامح المساهمات الجديدة:

ترتسم ملامح شعراء السبعينات في عددي "كتابات" المذكورين، على نحو يساعد على رسم ملامح الأزمة الشعرية، وليس في مصر وحدها. فإذا كانت المحاولات الجادة الطالعة تنزع إلى كسر سكونية القصيدة العربية الراهنة وتغيير ميسمها، والخروج من إسار تكراريتها واسترخائها وآليتها، وإذا كانت هذه المحاولات تجسد ذلك النزوع في الإيقاع والصورة واللغة، فإن الملاحَظ عامة هو بقاء هذا النزوع في إطاره الخارجي.

وتميل "كتابات" فيما يبدو إلى تفسير ذلك بصورة أساسية بسبب استمرار صوت الأنا، صوت الشاعر المفرد الأحادي، مركز العالم، مهما تعددت التجليات. فقد تتمظهر هذه الأنا بصوت الشاهد، أو النبي، أو المحرض، أو المغترب الرائي.. وقد تتمظهر بأصوات وأنوات متعددة، ليست في حقيقتها غير تنويعات على الأنا، مما ينفي بالتالي ادعاء الدرامية وما تفترضه من جدلية، فتتحول دراما القصيدة إلى تصورات ذهنية عن الدراما، لا تجسيداً لها. هذا الإخفاق في درامية القصيدة مرده إلى سطوة الموروث وضعف الوعي النقدي، مما يجعل النص لقطات ملفقة أو انطباعات ذاتية. ووشاح ذلك كله هو الرفض، سواء كان عدمياً أم لا مبالياً أم حلمياً عاجزاً. وقليلاً ما يكون الوشاح وعياً دفيناً بحركة ومآل "العالم المستقبلي" ويترتب على ذلك كله انفصال الشاعر عن العالم، والاعتصام في الداخل، وجزئية وهامشية الفعالية.

نتائج :

ما يلفت فيما تقدم هو تلك الدرجة العالية من الوعي والموضوعية التي تتسم بها معالجة المسألة، وقدرة هذه المعالجة على مخاطبة تجسيدات المسألة في الأقطار العربية الأخرى. وكذلك قدرتها ـ بالقوة ـ على مخاطبة من لم تعنهم من الشعراء الآخرين الذين ظهروا من قبل واستمروا في الإنتاج.

ولقد جاءت هذه المعالجة المتميزة من داخل المعنييّن مباشرة بالمسألة، وليس على يد النقاد المكرسين والأساتذة "الكبار". وها هنا أستطرد إلى نقطتين:

الأولى: تحدد أحد الوجوه البارزة للتحدي الذي تواجهه لدينا المحاولات الجادة الطالعة. إنه التحدي في أن

تتحمل كافة أو أغلب جوانب المسؤولية من داخلها، ولا تنتظر النصائح والتكريس من خارجها، وخاصة من نَقَدة وإعلاميي المؤسسات، أو النقدة والنجوم الثقافيين الذين يصعّدون المسألة ويموهونها بالغرق في أزياء النقد والتعويض بالموروث، أياً كان هذا الموروث. ومن أسف أن يذهب المرء إلى أن ذلك ينسحب على الكثيرين ممن يرفعون راية البنيوية أو الماركسية أو.. حيث تغلب الرطانة المفهومية أو المصطلحية، والمعارك الدونكيشوتية، الشفهية والتحريرية، أو يغلب الاستقواء بالنصوص المنقودة، التي يكون التعامل معها ظاهرياً أخف وطأة إن لم يكن أيسر وأوفر مردوداً، حين تكون تلك النصوص لنجوم وأعلام، محليين أو عرباً أو سواهم.

الثانية : وهي انسحاب ما فسرت به "كتابات" عجز المحاولات الجادة عن تحقيق نزوعها بسبب سطوة الأنا. فهذه السطوة مستشرية في المشهد الثقافي عامة، وأبسط تلخيص لها هو بروز أنا الشاعر، أنا القاص، أنا الناقد، أنا المفكر.. وليت المسألة في هذه الحدود، إذ أنها حينئذ قد تنطوي على مشروعيتها الإنسانية والإبداعية. لكن المسألة تبدو في المشهد وأزماته ومعالجة هذه الأزمات، وباختصار: الوعي التاريخي، والموقف التاريخي. ففي ظل غياب أو تشوه هذا الوعي وهذا الموقف تستشري الأحادية في القصة والرواية والقصيدة والنقد، في الندوة أو المجادلة أو المعركة الثقافية وشتى أشكال الإنتاج والعلامات الثقافية.

وفي ظل هذا الاستشراء يغيب الجدل، تغيب الدراما من النص وتُشوَّه في الحياة، تكتمل الشرنقة وينتفي الآخر، وحينئذ لا تنفع الشعارية ولا الصراخ اللفظي، لا تجدي المراثي ولا المعارك الدونكيشوتية،حينئذ تكون الأزمة قد أغرقت المرء وعطلت الإمكانية، فإذا به "يبدع" فيما يبرره، وبالتالي يبرر ويديم الأزمة وقد توحدا، بدلاً من أن يبدع داخل وخارج الأزمة، فيفعل فيها، لا يغرق ولا يتفرج.

* * *

منذ أكثر من عشر سنوات كانت لي محاولة ما في نقد الشعر. وقد استأثر بي من بعد نقد النقد والرواية. ولعل سبب ذلك كان ميلاً إلى "التخصص" أو حرصاً على أن تبقى صلتي بالشعر تلقائية، كقارىء وحسب. ولست أنكر أنه كان خلف ذلك أيضاً ما أخذ يواجهني في النتاج الشعري للسابقين واللاحقين من ملامح الأزمة، مما فرض عليّ مبكراً أن أتنحى للذين يتوافرون على كفاءة أكبر، وتعنيهم أزمة الشعر بصورة مباشرة أكثر، سواء كانوا شعراء أم نقاداً. ويهمني أن أنوه هنا بمحاولتين ظهرتا خلال السنوات القليلة الأخيرة، الأولى لشاعر بدأ محاولاته قبل الذين تعنى هذه السطور مباشرة بهم، واستمر، وقدم كتاباً نقدياً عن أقرانه وسابقيه، أعني وفيق خنسة في "دراسات في الشعر الحديث". والمحاولة الثانية هي كتاب "الشعر يكتب اسمه" لجمال باروت، والتي جاءت من داخل "الجيل" المعني وأكثر التصاقاً بالأزمة المعنية. ولكن على الرغم من هاتين المحاولتين، وبما أن الأمر ليس فرجة ولا انتظاراً مجانياً، فقد وجدت نفسي مدفوعاً لإثارة النقاط السابقة، بعون من "كتابات"، وهي ليست التجربة الوحيدة في مصر، مؤملاً أن يساعد ذلك على إثارة حوار جاد ومسؤول، ومحيياً في الوقت نفسه تلك الأقلام الشابة في مصر، والتي لا تني تعمق مساهمتها بعيداً عن السياق التدجيني الملوث الطاغي، وداعياً إلى أن نجد في تلك الأقلام قدوة ومحرضاً، فضلاً عن أن التلاقح معها ومع أمثالها في الأقطار الأخرى منشط لازم لإنضاج المشهد الثقافي العربي عامة.

* * *

نديم محمد أو آخر الرومانسيّن العرب

الشرق الأوسط 1994 لندن.

من قلب (عين شقاق) في ساحل جبلة خرج ذلك الرجل مطلع القرن، وطوّف حتى مطلع هذا العام، ليؤوب إلى حفرة في أطرافها، وينطمر مخلفاً كنزاً تائهاً من شعره.

إنه نديم محمد، الشاعر المجهول في سورية، فكيف خارجها! إنه الريفي الذي مضى إلى فرنسا الثلاثينات قبل أن تأسره الشام، فالمرض، فالبحر على لسان طرطوس، فالموت.

وبموته تنطوي راية الشعراء الرومانسيين العرب، والتي حملها مثل /ومنذ حملتها جماعة أبولو وعمر أبو ريشة وسواهم في أنحاء عربية أخرى. ولقد أقيم له المهرجان الرسمي الوحيد في موته، لكن ذكراه الأربعينية أعادته إلى الصمت العريق الذي لفّه، ولعل ذكراه السنوية تكون أكبر وفاءً.

* * *

منذ أربعين عاماً أكد شاكر مصطفى في مجلة الآداب أن لا مدارس للشعر في سورية، ولا طابع خاصاً، وليس من شاعر له مريدون. وحدد مصطفى المؤثرات في هذا الشعر بالوضع الاجتماعي، وبالشعر المهجري اللبناني، وتيارات الفكر الغربي. وشخّص نزعته الإنسانية المستمدة تارة من الرومانتيكية، وأخرى من النكبات القومية أو المبادىء السياسية. أما تطور هذا الشعر فرسمه مصطفى بإيثار الأوزان الخفيفة ومفارقة الشعر التقليدي.

تلك صورة الشعر في سورية عام 1955 ، وبدوي الجبل يبدو الحجة الوحيدة الباقية للكلاسيكية، ووصفي القرنفلي يبدو اللون الأحمر فيها، وسليمان العيسى: الشاعر القومي، ورفيق فاخوري: الشاعر الصناع. أما نديم محمد فيبدو الرومانتيكي الأول ومعه عمر أبو ريشة ونزار قباني وعبد الباسط الصوفي وعمر النص وأنور الجندي. وفي هذه الصورة يلتفت شاكر مصطفى إلى سعي أدونيس إلى أن تكون له مدرسة كمدرسة السيّاب في العراق، كما يلتفت إلى تقليد شوقي بغدادي لنزار قباني في لغته.

كان نديم محمد قد طوى آنئذٍ سنوات ومجداً من الشعر تتوّج في ديوانه (آلام). وقبل وبعد الذي كتب شاكر مصطفى شغل (آلام) الشعراء والكتاب والنقاد، وبخاصة ذلك المنبر الأهم الخالد (مجلة النقاد)، وأمثل من الكثير بالأعداد 162 - 163 - 169 - 254 - 322 - 325 - 387 ...

هوذا حنا مينه يخاطب نديم محمد بهذا العنوان (أنت تعيش في غرفة مقفلة النوافذ والأبواب)، ويرسم أزمة الشاعر على أنها أزمة أدب النهد والساق، مما ليس بأدب الناس. ويتساءل حنا مينه عن إيقاف الديوان على الحبيبة والألم وتجاهل فلسطين والوضع العربي، مقرّاً بشاعرية الشاعر، ومومئاً إلى تأثره بالياس أبي شبكة، وخاتماً بدعوته إلى الانطلاق خارج قوقعته.

كذلك كان الخطاب الماركسي أو الشيوعي أو الواقعي إزاء الشعر الذي ينشغل بشؤون وشجون الذات. وكذلك ردّ علي الجندي على حنا مينه في العدد نفسه من (النقاد) معلناً أنه مع كروتشه الذي يهزأ بالنقاد، يعدهم أدباء فاشلين، ومؤكداً انحيازه بحرارة إلى الشاعر نديم محمد.

وبعد قليل كرر هذا الانحياز عبد السلام العجيلي، مخاطباً الشاعر: "قرأت لناقديك آراء في شعرك فلا تعبأ

بها. يريدونك أن تبكي على موتاهم أو تغني مواويلهم. هل يحسبون الشعر خزانة يوصى بصنعها، والشاعر نجار؟ إني أؤمن بحرية الفنان فيما يخلقه، فخير لي وللفن أن أجدف مخلصاً من أن أقرأ القرآن رياءً".

وبعد كثير كتب عبد الباسط الصوفي سلسلة دراسات تناول فيها شعر نديم محمد وعبد السلام عيون السود وبدوي الجبل وعمر أبي ريشة ووصفي القرنفلي. ثم خصّ جميل حسن الشاعر بدراسة تناول في مقدمتها حياته وشخصيته وأثرهما في شعره. وأكب جميل حسن من بعد على نماذج من شعر الشاعر مما رأى أنه يجسد الالتزام، حيث صدور الأديب عن تجربة داخلية عاناها ونقلها بصراحة ووضوح.

ويلحّ حسن على أن محاسبة الأديب تكون حسب النظرة الفنية الخالصة، فلا قيمة لآرائه الحزبية والسياسية. وجميل حسن يردد هنا ما كان الشاعر نفسه قد أفضى به من قبل، في لقاء له مع راتب كفيل نشر في (النقاد)، إذ حدد نديم محمد رأيه في الالتزام بقوله: "للأدب وظيفة اجتماعية، ويجب أن يعنى بشؤون الحياة الواقعية" وأعلن أنه اشتراكي،لكنه لا يرى أن يكون الأدب خادماً لفئة دون أخرى في المجتمع، ودعا إلى أن يكون الشاعر مصوراً لعصره، دون فرض لون محدد عليه. ولا يخفى أن هذا القول وما تقدمه إنما جاء ملفوحاً بحرارة الخمسينات، وبخاصة الصراع الفكري بين رابطة الكتاب السوريين - التي تحولت إلى رابطة الكتاب العرب - والأطراف الأخرى.

* * *

لعل هذه الإلماحة العجلى ترسم ما كان يعنيه شعر نديم محمد منذ أربعين عاماً. وقبل ذلك وبعده ظل الشاعر أنموذجاً للوفاء للشعر والزهد بالأضواء، وهو الذي كان أول أديب عربي يحظى بالتفرغ في الجمهورية العربية المتحدة. ولعل للمرء ألا يصدق إذن أن يختم الشاعر حياته بمدحة، وبخاصة أن له قصائد غير منشورة كانت تكفي لأن تودعه حفرته منذ دهر. ولعله آن الأوان إلى إلماحة أخرى - ولو عجلى أيضاً - إلى الشعر نفسه.

فمنذ عام 1943 قال نديم محمد في قصيدته (حق القوة) مرجعاً صدى الحرب العالمية الثانية:

أيـهـا الـبـحـر غـضّ طـرفـك ذلاً فـوق أمـواجـك الـضـعـاف الحوائر

وإذ قامت الوحدة بين سورية ومصر غنّى - ولا أقول هتف:

اليـوم تـرمـش بـالـرضـى هـدب وتـنـطـق بـالـبـهـاء

وفي قصيدة أخرى غنى:

فـهـمـا جـنـاحـا رايـة حـضـنـت هـرمـي دمـشـق وغـوطـتـي مـصـر

وفي قصيدته (ذكرى عُمّان، 1960) يستذكر محاضرة النائب الفرنسي غيومي في مونبليه ودعوته إلى إبدال قولة من قال (ليحذرْ العالم إذا استيقظ الخطر الأصفر) بالقول: (لتحذر الدنيا فالمارد العربي يستيقظ). وفي مطلع الستينات يبرق للشاعر التفاؤل بالجيش الحاكم في قصيدة (إيمان اليوم) وفي قصيدة (جيش وفداء)، لكن جراحه سرعان ما تفغر:

أريـد الجيـش، هـذا الجيـش، لا قـطـعـان أنـعـام
أنـا الـشـهـداء مـدروجـين فـي أكـفـان أسـراري
أنـا الأطـفـال مـغـمـوديـن وعـداً طـيّ أسـراري
هـنـالـك فـي الخلـيـل أبـي رهـينٌ تحت أحـجـار

وبيتي ساهر في القدس ينشق ريح أخباري
أرى دولاً وحكاماً وأسمع قرع إنذاري
فأين الجيش، أين الزحف، أين عبابه الطامي؟

فهل نديم محمد يخاطب اليوم منذ ثلاثين سنة؟ أليس هذا أيضاً ما يجأر به رثاؤه لجمال عبد الناصر في قصيدة (صمت الرعود) أو قصائده المتوالية عام 1969 (ومنها: حرية الفكر - قصيدة ثائر...) إذ يواجه فيها الشاعر عتوّ الثائر / الحاكم؟

إزاء هذا المسرى في شعر نديم محمد كان لا يفتأ يتقرى الشعر والمرأة والطبيعة. فالشعر (لا أغلى إذا مهروا)، وإيمان الشاعر هو بالغرر الهوامر، بالوارفة، بالبهاء... وبعد عقود يقول عام 1986:

والشعر فرخ جائع / ينهلّ رجع زقائه / في خاطري / لحناً حزيناً

أما اليمامة والشامية وسلوى وندى وسواهن، فقد ملكن ناصية المعروف من شعر الشاعر. ونقرأ منذ عام 1941 من قصيدة (أين الوفاء):

يا غيمة مزجت فيها يدي شفقي ... خمراً شذياً فكان النور والزهرُ

ونقرأ من عام 1980 من قصيدة (جنة الغد):

زغب اليمامة في جناحك لم يزل ... والريح تركض في سمائك فاحذري
أما النعيم فبين غصني زنبقٍ ... وبوتقتين من الحرير الأشقر

وهكذا تتقافز قصائد نديم محمد، مقطعات ومطولات وعمودية وموقّعة، تتوسل القصّة كقصيدة (إلى ن) عام 1946 أو قصيدة (نجل الجمال) عام 1949 وتتوسل الوصف كقصيدة (شاعر وصومعة) من العام نفسه، مرنقة في اللغة والموسيقى، مندغمةً في الجمع، وتتفرد في وجع وعشق وجرح الذات، لتلون بذلك وبسواه واحداً من دروب الشعر العربي، فيما (السحارة) التي آوت المخطوطات تتوه، حتى بعد أن أخذت منها دار طلاس - كما قيل - خمس عشرة لتنشرها، وطلبة الدراسات العليا وأساتذتهم ساهون عن الكنوز، ونديم محمد يقول:

نام الزمان على يدي ... ونسيت قصة مولدي
فتّحتُ عينيه لينظر ... في مداه تجددي

المحتويات

سيرة القارىء

«على مدى ربع قرن، احتل الكاتب الكبير نبيل سليمان في مجال الإبداع والنقد، وعن جدارة، منزلة بالغة باسقة من لون معين وطعم معين، أعتقد أنه ثبّت بها بصمات راسخة على ساحة الوطن العربي، وستظل تُذكر له وتُنسب إليه، ولولاه ماكانت.»

د. نعيم اليافي ـ سورية

« لم تظفر الذائقة العربية منذ ذلك الحدث الحكائي الكبير الذي حمل اسم (ألف ليلة وليلة) بنص يختزل عمق اليم وسعة التيه وجنون الحياة... مثل (مدارات) نبيل سليمان.»

د. صلاح الدين بوجاه ـ تونس

« وقد يكون من الحق والإنصاف: أن نعتبر نبيل سليمان واحداً من الذين أثّروا في الحقل الثقافي تأثيراً بليغاً بما أنتجه من نصوص روائية وأبحاث نقدية وفكرية طليعية، وأن ننظر إليه باعتباره محطة أساسية وعلامة مركزية في عصرنا الحديث.»

د. عبد الرحمن بوعلي ـ المغرب

دار الحوار للنشر والتوزيع
سورية ـ اللاذقية ـ ص ب 1018 ـ هاتف 422339